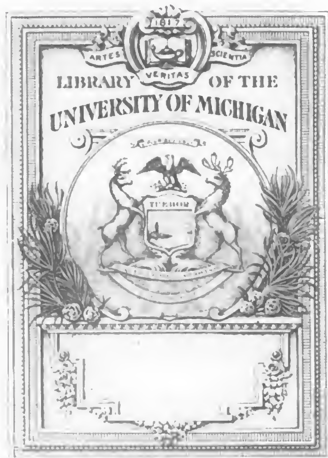
GESCHICHTE DES NENEREN DRAMAS

Robert Prölss




1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

Geschichte des neueren Dramas.

Geschichte

des

neueren Dramas.

Von

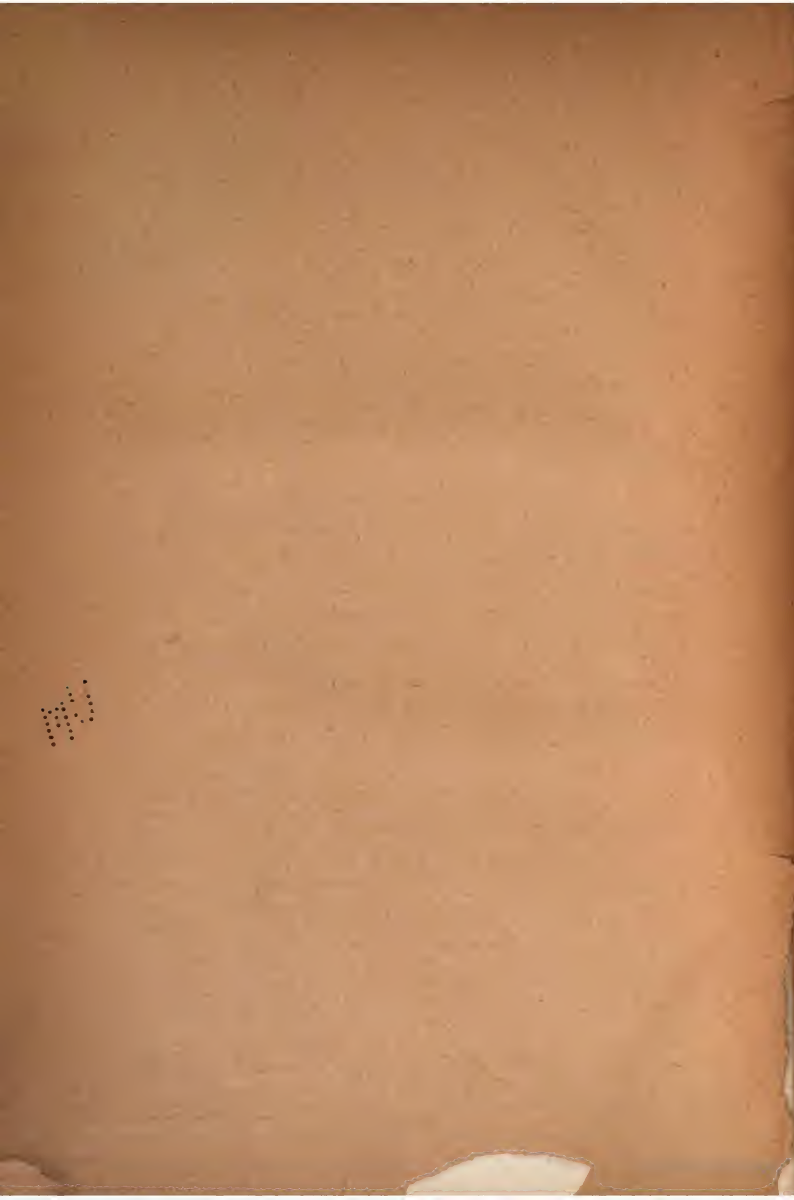
Robert Prölß.

Erster Band.

Rückblick auf die Entwickelung des mittelalterlichen Dramas. Das neuere Drama der Spanier. Das neuere Drama der Italiener.



Leipzig.
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.



Vorwort.

Die Idee, den allgemeinen Entwicklungsgang des Dramas in seinem ganzen Umfange zur Darstellung zu bringen, ist keineswegs neu. Schon vor längerer Zeit wurden Versuche dieser Art, doch mit noch ungenügenden Mitteln, in Frankreich gemacht. Gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts trat, wahrscheinlich angeregt von Riccoboni's Réflexions historiques sur les divers théâtres de l'Europe, P. N. Signorelli mit einem Abriß zu einer allgemeinen Geschichte des Theaters hervor (1777), dem er 1787 seine Storia critica dei teatri antichi e moderni (Napoli, 6 Bde.) folgen ließ*). 1809 erschienen dann die „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von A. W. Schlegel." (Heidelb. 3 Bde.) — Das Werk Signorelli's, wenn auch im Einzelnen noch brauchbar, kann schon wegen der Einseitigkeit und Befangenheit der darin vertretenen Anschauung den heutigen Anforderungen nicht mehr entsprechen. Das Schlegel'sche Werk, epochemachend zu seiner Zeit, wird zwar durch die ihm eigene lichtvolle,

---

*) Sie erschien 1813 in zweiter, vermehrter Ausgabe (10 Bde.).

glänzende Darstellung, noch mehr aber durch die darin zur Entwicklung gebrachte und auf der seltensten und intimsten Einsicht in das Wesen seines Gegenstandes beruhenden, wenn auch hier und da etwas einseitigen Theorie des Dramas einen bleibenden Werth behaupten — die Fülle des durch die historische Forschung inzwischen an's Licht gezogenen Materials macht es jedoch allein schon erklärlich, daß dieses Werk bei all seiner Bedeutung und seinen Vorzügen heute nicht mehr ausreichend ist, zumal Schlegel schon damals den ihm vorliegenden Stoff nicht genügend benutzte, was seiner Darstellung auch etwas Ungleichmäßiges und Lückenhaftes gab. Während das Theater der Alten 345 Seiten seines Werkes umfaßt, sind dem Theater der neuen Völker zusammen nur 455 Seiten gewidmet, wovon sich Italien mit nur 25 Seiten, Deutschland mit 35 begnügen mußte. Das mag einen späteren Bearbeiter desselben Gegenstandes vielleicht mit zu dem entgegengesetzten Extrem einer nach allen Richtungen hin erschöpfenden Vollständigkeit und Ausführlichkeit verleitet haben. Von der von dem inzwischen verstorbenen J. L. Klein unternommenen Geschichte des Dramas liegen nicht weniger als 13 starke Bände vor, die aber gleichwohl nur erst das Drama der vorchristlichen Völker, so wie das der Italiener, der Spanier bis zu Calderon's Tode und der Engländer bis zum Auftreten der vorshakespeare'schen Dramatiker umfassen. Ich habe nicht nöthig, auf die Bedeutung und Brauchbarkeit dieses mit einer seltenen Sachkenntniß, einem riesenhaften Fleiß, einem erstaunlichen Aufwand von Gelehrsamkeit und Geist unternommenen und ausgeführten Werkes näher einzugehen, da es zuletzt doch nur ein ungeheurer Torso geblieben ist und durch die Ueberladung von Details und Abschweifungen kaum einen klaren Ueberblick selbst

noch der einzelnen Theile gestattet, wogegen die im Jahre 1869 von Alphonse Royer begonnene, 6 Theile umfassende Histoire du théâtre theils zu sehr zwischen feuilletonistischer und historischer Darstellung schwankt, theils zu ungleich in der Ausführung der einzelnen Theile und in der Beurtheilung des germanischen Dramas zu abweichend von der unseren ist, um wenigstens in Deutschland recht befriedigen zu können.

So ist denn trotz dieser verschiedenen Bestrebungen dem Bedürfnisse, welchem sie Abhülfe zu schaffen suchten, noch immer nicht recht entsprochen, wohl aber das Bestehen eines solchen Bedürfnisses hinlänglich dargethan, was wenigstens äußerlich den hier erneuten Versuch erklären und rechtfertigen möge. Freilich konnte ich bei ungleich schwächerer Kraft als die meisten meiner Vorgänger der mir hierdurch gestellten Aufgabe nur dann näher zu treten wagen, falls ich sie in einer Weise einzuschränken suchte, welche, indem sie die Ausführung erleichterte, zugleich für den Leser den Vortheil einer leichteren Uebersichtlichkeit bot.

Ich habe mich demgemäß nur auf die Darstellung des Dramas der fünf Hauptculturvölker der neueren Zeit: Spanier, Italiener, Franzosen, Engländer, Deutschen (mit Einschluß der Holländer und skandinavischen Völker) und auf den engeren Raum von nur 3 Bänden beschränkt. Es war vor Allem meine Absicht, dem Leser in gedrängter Weise eine möglichst lebendige Anschauung von dem Entwicklungsgange des Dramas in der Wechselwirkung dieser verschiedenen Culturvölker zu geben, im Einzelnen aber nur das dafür Wichtige und Bedeutende, allerdings in möglichster Vollständigkeit und mit einer den Ergebnissen der historischen Forschung entsprechenden Zuverlässigkeit dabei aufzunehmen.

Ich habe, wo es mir nöthig schien, durch Anführung meiner Quellen meiner Darstellung die Autorität dieser letzteren zu verleihen gesucht, dies aber auch noch deshalb gethan, um hierdurch dem Leser Gelegenheit und Mittel an die Hand zu geben, sich, wo ihm dies wünschenswerth ist, mit Leichtigkeit über das Einzelne selbst noch weiter unterrichten zu können. Ich habe ferner die Motivirung meiner Auffassungen und Urtheile zwar so viel als möglich zu begrenzen gestrebt; doch erschien es mir nöthig, da, wo ich mich zwischen zwei verschiedenen durch bedeutende Autoritäten gestützte Ansichten zu entscheiden hatte, die Gründe dafür ebenso darzulegen, wie da, wo ich mit der meinigen in völligem oder theilweisem Widerspruch zu der jetzt grade herrschenden Auffassung trat.

Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so habe ich darüber im Allgemeinen das Nöthige in der Einleitung gesagt, bei der weiteren Gliederung desselben mich aber theils von dem Wunsche, dem Leser so übersichtlich wie möglich zu werden und dem Publicum ein brauchbares Handbuch zu bieten, theils, hiermit zusammenhängend, von dem Gefühle für Proportionalität und Harmonie leiten lassen. Die ausführlichen Inhaltsangaben der einzelnen Abschnitte werden einstweilen für den Gebrauch gute Dienste leisten, was später durch ein dem letzten Bande beigegebenes sorgsam gearbeitetes und ausführliches General-Register noch gefördert werden soll.

Was nun den Inhalt dieses ersten Halbbandes betrifft, so habe ich in dem Rückblicke auf das mittelalterliche Drama, worauf dieser Titel schon hindeutet, keine vollständige Geschichte desselben, sondern nur einen Ueberblick seines Entwicklungsganges im Allgemeinen mit besonderer Hervorhebung derjenigen Momente zu geben beabsichtigt,

in welchen die Keime des neueren Dramas theils schon offen hervortreten, theils doch verborgen liegen. Da der Versuch einer solchen Darstellung, so viel ich weiß, hier zum ersten Male gemacht wird, so muß ich zwar um so mehr auf eine nachsichtige Beurtheilung rechnen, darf aber andererseits wieder hoffen, daß sie, auch schon in der hier gewonnenen Form, eine noch vorhandene Lücke der populären Geschichtsschreibung wenigstens vorläufig ausfüllen werde. — In einer völlig entgegengesetzten Lage befand ich mich bei der Darstellung des spanischen Dramas, für welche mir in dem auf selbständigen Forschungen beruhenden und ebenso gediegenen als glänzenden Werke des Grafen von Schack ein Vorbild gegeben war, welches schon deshalb jede Rivalität für mich ausschloß, weil ich den darin niedergelegten reichen Inhalt in einen ungleich engeren Rahmen zu fassen und auf eine hierdurch bedingte dürftigere Ausführung zurückzuführen hatte. Da aber neuere Resultate der Forschung hierbei benutzt werden konnten, so glaubte ich um so mehr, Vielen in der gedrängteren, handlicheren Form willkommen zu sein, als hier der Gegenstand auch unter einem etwas veränderten Gesichtspunkt zur Darstellung kommen mußte. Denn der Darsteller der Geschichte des Dramas eines einzelnen Volkes, die er mit besonderer Vorliebe wählte, wird seinen Gegenstand, selbst bei der größten Wahrheitsliebe, doch unter die volle und nur zu leicht auch unter die möglichst günstige Beleuchtung rücken. Beides ist aber dem Darsteller des Dramas der verschiedenen Völker einer bestimmten Zeit gleichmäßig versagt, wenn er nicht in Conflict und in Widerspruch mit der Pflicht der Unparteilichkeit gerathen will, welche von ihm eine möglichst gleiche, gerechte Vertheilung des Lichtes fordert.

Wie sehr ich bei der Darstellung dieses Theils meiner Arbeit den ausgezeichneten Werken Ticknors, Clarus', Schacks, Ferdinand Wolfs u. A. verschuldet bin, brauche ich hier um so weniger darzulegen, als ich innerhalb derselben Schritt für Schritt darauf hingewiesen habe.

Dresden, im November 1879.

Der Verfasser.

Inhalt.

Das neuere Drama der Italiener.

Einleitung.

Die Eintheilung eines geschichtlichen Entwicklungsganges in einzelne Zeiträume wird mehr durch ein Bedürfniß des auf faßliche Uebersicht dringenden menschlichen Geistes, als durch die sich an ihm selbst darbietenden Erscheinungen bedingt, weil jede dieser letzteren das Product einer mehr oder weniger langen und complicirten Entwicklung und darum mit früheren Zuständen aufs Innigste verwachsen ist. Wie groß auch z. B. der Unterschied zwischen der Bühne und dem Drama Ludwig XIV. und denen des Mittelalters erscheinen mag, so ist es doch schwer, den Punkt zu bezeichnen, welcher sie trennt, an welchem jene beginnen und diese völlig zu Ende gehen. Und wenn dies im einzelnen Falle noch möglich wäre, wie sich z. B. ja sagen ließe, daß in Paris mit der Unterdrückung der von der Confrérie de la Passion bisher aufgeführten geistlichen Spiele das mittelalterliche Drama aufhörte und mit der Eröffnung des von ihr innegehabten Theaters durch die Comédiens français das neue begann, so würde dies doch für andere Länder und andere Orte desselben Landes nicht maßgebend sein. Ja, eine nähere Betrachtung lehrt, daß selbst noch diese Scheidung eine nur scheinbare ist, daß jene beiden Ereignisse nur stattfinden konnten, weil das Mysteriendrama schon lange von der ihm eigenen Bedeutung verloren, schon lange in und neben diesem sich Anfänge eines neugearteten Dramas entwickelt hatten. Und wenn sich auch hierüber wirklich in Bezug auf das kirchliche Drama noch streiten ließe, wo aber wäre der Punkt, an welchem für das nebenherlaufende volksthümliche, weltliche Drama eine solche Trennung sich nachweisen

läßt? In der That hat sich das neue Drama in ganz unmerklichen Uebergängen aus dem mittelalterlichen entwickelt, und wie seine Keime tief eingesenkt in und zwischen den Formen des letzteren liegen, so bleiben, nachdem diese Keime sich endlich selbst wieder zu eigenen, immer selbständiger werdenden Formen entwickelt hatten, Formen der mittelalterlichen Spiele lange noch in und neben ihnen bestehen, wenn sie auch mehr und mehr von ihnen verdrängt werden und endlich mehr und mehr absterben. Noch heute begegnen wir Resten derselben in unsren deutschen Gebirgen.

Dieser Entwicklungsgang vollzog sich aber in den verschiedenen Ländern und in verschiedenen Theilen derselben Länder in sehr verschiedener Weise, theils weil es verschiedene Ursachen waren, die darauf hinwirkten, theils weil dieselben Ursachen, auf verschiedene Zustände treffend, sehr verschiedene Wirkungen ausüben mußten; auch traten dieselben nicht überall gleichzeitig hervor und in Kraft.

Man hat von diesen Ursachen das wieder erweckte Studium des Alterthums oder die Renaissance immer als diejenige bezeichnet, von welcher die Entwicklung des neuen Dramas, des neuen Geistes, welcher dieses bewegt und bestimmt, vornehmlich ausgegangen sei. Und gewiß ist die Renaissance in allen Ländern hierauf von großem Einfluß gewesen. Gleichwohl wird man sich zu hüten haben, diesen Einfluß überhaupt, und auf die Entwicklung des Dramas noch insbesondere allzuhoch anzuschlagen und über demselben die Mitwirkung anderer, kaum minder wichtigen Momente zu übersehen. Denn nicht nur war er zunächst in den verschiedenen Ländern ein dem Umfange und Grade, so wie der Art der Wirkung nach, sehr verschiedener, sondern eine nähere Prüfung beweist, daß die Wirkungen, welche die Renaissance ausübte, auch selbst unter der Mitwirkung anderer erst möglich wurden.

Man braucht sich ja nur zu erinnern, daß das Studium der Alten nie ganz unterbrochen, wennschon lange fast blos auf die Geistlichkeit und die Klöster beschränkt und in die einseitigsten Richtungen gebannt, auf ganz andere Zwecke, als die der Erkenntniß und Bildung gerichtet war. Durch die Berührungen mit den Arabern hatten diese Studien aber doch schon verhältnißmäßig früh einen freieren Charakter gewonnen. Man begann wieder, den echten Aristoteles aufzusuchen. Plato und andere Philosophen, ins-

besondere Zeno, wurden in den Kreis der gelehrten Forschung gezogen und für diejenigen, welche der griechischen Sprache nicht mächtig waren, wurde für zuverlässigere Uebersetzungen gesorgt. Wie groß aber auch die Ergebnisse waren, welche diese Bestrebungen zur Folge hatten, so waren sie doch zu vereinzelt, so standen sie doch zu sehr unter dem Einflusse der mittelalterlichen Begriffe, Anschauungen und Satzungen, als daß sie sich denen vergleichen ließen, welche die Renaissance später ausübte, obschon sie die letztere ohne Zweifel mit vorbereiteten. Doch freilich sie nicht allein. Denn daß nun plötzlich das Studium der Alten in einem ganz anderen Sinne, zu ganz anderen Zwecken, daher auch von ganz anderen Kreisen des Lebens und mit ganz anderem Erfolge ergriffen und betrieben wurde, war schon wieder selbst das Ergebniß von völlig veränderten Zuständen und einem völlig veränderten Geiste der Zeit.

Die letzten Gründe dieser Veränderung lassen sich, wie ich glaube, bis zu den Wirkungen verfolgen, welche die Kreuzzüge nach sich zogen, die zwar den mittelalterlichen Geist, das Ansehen der Kirche, das Ritterthum zu höchster Entwicklung brachten, zugleich aber auch den Gesichtskreis der Menschen erweiterten, dem Unternehmungsgeist, dem Handel neue Wege und Ziele eröffneten, durch den erworbenen Reichthum eine neue Macht, das Bürgerthum, ins Leben riefen, das um so trotziger aufwuchs, je mehr sich das Ritterthum in den Kreuzzügen auch wieder erschöpft hatte, je mehr das Selbstbewußtsein geweckt und zur Egoität entfesselt worden war. Dazu das Emporblühen einer neuen, durch die Araber ebenfalls geförderten und statt auf das Jenseits ganz nur auf das unmittelbare Leben gerichteten Wissenschaft, der Naturwissenschaft, welcher im Dienste des Unternehmungsgeistes die Schwingen wuchsen und deren Ergebnisse nicht ohne Einfluß bleiben konnten auf Philosophie und kirchlichen Glauben. So wurde bald Alles, was das Leben des Mittelalters nicht nur geregelt, sondern auch gefesselt hatte, erschüttert und in Frage gestellt. In keinem Lande mehr, als in Italien, wo die Städte noch von den Römern her sich ihre selbständigen Municipalverfassungen erhalten hatten, wo eine Menge größerer und kleinerer Staaten, Dynastien, Republiken, Gewaltherrschaften, neben einander aufwuchsen, einander bekämpften oder an Ruhm und Glanz mit einander wetteiferten, wo Handel und Industrie den

1*

mächtigsten Aufschwung nahmen, der Reichthum aller Länder zusammenfloß, Künste und Handwerke ins Leben rief und zur Blüthe brachte, Dichtung und Wissenschaft weckte und belebte; wo aber andrerseits auch in der gewaltthätigen, rücksichtslosen Verfolgung der Zwecke Gewissen und Glauben erstarben, in dem ungemessenen Streben nach Ruhm eine geniale Gleichgiltigkeit gegen Verbrechen, eine ganz objective Auffassung des Lebens Platz griff und nicht selten gerade diejenigen, denen es oblag, die Religion zu verbreiten und zu vertheidigen, allen Anderen in der Verachtung derselben vorausgingen.

Natürlich, daß diese Verhältnisse eine Reaction forderten, daß die Mißbräuche der Kirche das Bedürfniß einer Wiederherstellung des Glaubens und der Religion und den Drang, das Streben darnach hervorrufen mußten. Gleichwohl hat die bedeutendste und siegreichste dieser Bestrebungen, die Reformation, wieder selbst nicht am wenigsten zu der Befreiung der Welt aus den Fesseln des mittelalterlichen Geistes, aus den Fesseln der Kirche beigetragen.

Wohl hat auch die Renaissance der damaligen Menschheit ganz neue Anschauungen eröffnet, indem sie an die Stelle der scholastischen Bildung eine völlig anders gerichtete Weltbildung, an die Stelle des kirchlichen Glaubens eine idealistische Philosophie setzte. Der Geist der neuen Zeit hatte aber doch noch andere Quellen als sie und andre Bedürfnisse, als sie befriedigen konnte. Daher sie auf dem Gebiete der Kunst und insbesondere des Dramas nur einen überwiegend formalen Einfluß ausgeübt hat, was dem Geiste der romanischen Sprachen, daher überhaupt dem Geiste der romanischen Völker mehr als dem der germanischen Völker entsprach. Die Renaissance hat auf dem Gebiete der Kunst und Dichtung hauptsächlich dadurch gewirkt, daß sie den Sinn für die Form erschloß, den Geschmack dafür läuterte und ihnen zugleich eine von den Formen des Mittelalters abgewendete Richtung gab. Da aber die Form etwas Geistiges ist, so konnte dies auch für den Inhalt nicht gleichgiltig bleiben und wo, wie in der Plastik und Malerei, auch schon die Form immer wieder auf ein erneutes Studium der Natur verwies oder, wie in der Architektur, den Zwecken des unmittelbaren Lebens zu entsprechen und diese ihrer geistigen Bedeutung nach darzustellen hatte, konnte die Renaissance, kraft dieser

unmittelbaren Verbindung mit dem Leben auch einen lebendigen Inhalt erhalten, mußte der Aufschwung, den sie dann diesen Künsten verlieh, ein um so höherer sein, je mehr die mittelalterlichen Anschauungen der Kunst eine von der Natur und vom Leben abgewendete Richtung gegeben hatten; mit einziger Ausnahme der Architektur, die auch schon hier lebendigen Zwecken diente, darum aber auch vor Allem und fast ausschließlich eine kirchliche Kunst gewesen war. — Keineswegs übte aber die Renaissance immer diese Wirkungen aus. Man glaubte wohl auch die Form schon um ihrer selbst willen darstellen zu können, wodurch sie nun eben Gefahr lief, in bloße formale Nachahmung, in Formalismus und Conventionalismus zu verfallen, was am frühesten auf dem Gebiete der Poesie und hier wieder auf dem des Dramas, der Tragödie, geschah.

Weil aber den Dichtern und Künstlern der Renaissance das formale Interesse von überwiegender Bedeutung war, brauchten sie auch nicht unter allen Umständen mit der mittelalterlichen Kirche und deren Interessen zu brechen. Wir finden sie nur zu bald ebenso im Dienste derselben, wie in dem der heidnischen Mythologie. Sie verherrlichte mit derselben Hingebung, mit derselben Objectivität den Marien- und Heiligencultus, den Wunderglauben des Mittelalters, wie die Götter der Griechen und Römer und die Darstellungen der diese verspottenden Dichter. Und so sehr auch das Studium der Alten die Individualität des Menschen von den Fesseln befreite, in die sie die Satzungen des Mittelalters geschlagen hatten, so war die Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Entwicklung der nationalen und insoweit auch der individuellen Eigenthümlichkeit doch eher hinderlich. Nicht, daß sie dieselbe hier unbedingt unterdrücken mußte, wohl aber, daß sie dies zu thun hier gleichfalls Gefahr lief, indem sie eben zur Aufnahme und Nachahmung früherer, aus einem ganz anderen nationalen Geiste entsprungener Formen Veranlassung gab. Auch ist es ja Thatsache, daß überall, wo sich das Drama ganz einseitig unter dem Einflusse der Renaissance entwickelt hat, die nationale Eigenthümlichkeit, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, nicht zu freier Entwicklung kam.

Wie anders waren in dieser Beziehung die Wirkungen der Reformation, die zu einem völligen Bruche mit der Kirche des Mittelalters führte und ganz nur auf das Innere, auf die geistige

Seite des Menschen, auf die Ausbildung seines sittlichen Charakters gerichtet, zwar eben deshalb der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen nicht förderlich werden zu können schien, es aber mittelbar immerhin dadurch wurde, daß sie die Entwicklung der nationalen, und darum auch der individuellen Eigenthümlichkeit begünstigte.

Reformatorische Ideen lassen sich bis tief in das Mittelalter zurück verfolgen. Ich will nur der Kreuzzüge gegen die Albigenser, der Bewegungen der Flagellanten und Wiklefiten, der Erscheinung und Lehren Arnold von Brescia's, des Hussitenkriegs und der Reformbestrebungen Savonarola's gedenken. Für den siegreichen Ausgang der von Luther unternommenen Reformation in Deutschland, ist ohne Zweifel die Thätigkeit der Humanisten, d. i. der von dem Studium der Alten ausgegangenen und von ihrem Geist erleuchteten Aufklärer, bahnbrechend gewesen. Der Gegensatz, der aber nichtsdestoweniger zwischen beiden bestand, sollte wieder zuerst auf dem Gebiete der Kunst, und zwar des Dramas, hervortreten. Doch gerade wo, wie in England im Puritanismus, dieser Gegensatz sich zu offener Feindseligkeit gegen das Theater und Drama ausbildete, hinderte dies nicht, daß sich das letztere in kürzester Frist zu der überraschendsten Blüthe entfaltete. Allerdings geschah auch dies wieder mit unter dem Einflusse der Renaissance, nur daß dieser nicht stark genug war, die volksthümliche nationale Form des englischen Dramas zu unterdrücken. Die Versuche, ein selbständiges Drama der Renaissance ins Leben zu rufen, scheiterten hier an dem gerade damals zu höchstem Selbstgefühle entwickelten nationalen Geiste, der durch die reformatorischen Ideen und Bewegungen keine geringe Stärkung erfahren hatte. Wie in Deutschland führten auch hier diese Versuche zur Schulkomödie und gingen in dieser dann unter. Doch war der von der Renaissance ausgehende Einfluß immerhin stark genug, das volksthümliche Schauspiel zu neuen, höheren Formen zu treiben; Formen, welche freilich nicht äußerlich angenommen und nachgeahmt, sondern aus der Natur und Behandlung der darzustellenden Gegenstände, sowie aus den Formen des mittelalterlichen Dramas entwickelt wurden; in denen sich immerhin aber jener Einfluß, bald mehr bald minder bewußt, dann mit geltend macht. Er hat hauptsächlich der Ausführung ihr besonderes Colorit gegeben. In den bedeutendsten Werken

der damaligen englischen Bühne, in den Werken Shakespeare's, zeigt sich aber, daß der Dichter immer ganz frei und selbständig aus den Werken der alten Schriftsteller und Philosophen, zugleich aber auch aus den Quellen einer ganz neuen Wissenschaft schöpfte. Für jenes ist Julius Cäsar, für dieses Hamlet ein Beispiel. Und außerdem hat an der ethischen Vertiefung der individuellen geistigen Subjectivität, der wir bei Shakespeare, wie vor und nach ihm bei keinem anderen Dichter in gleichem Maße und Umfange begegnen, der reformatorische Geist seiner Zeit einen nicht zu unterschätzenden Antheil gehabt. Zuletzt freilich sollte das nationale englische Drama doch endlich im Kampfe mit dem Puritanismus unterliegen, um sich von diesem Schlage bis jetzt nicht wieder erholen zu können.

Wenn, wie ich nachwies, die Kunst der Renaissance nicht nothwendig mit der mittelalterlichen Kirche und ihren Anschauungen und Satzungen brechen mußte, so brauchte umgekehrt das Drama der Reformationszeit, trotz des entschiedenen Bruches mit ihr, die Formen der alten kirchlichen Spiele nicht völlig aufzugeben. Ich zeigte es schon an dem nationalen Drama der Engländer. Entschiedener tritt es aber noch bei der Entwickelung des Dramas der Reformationszeit in Deutschland hervor. Hier, wo das nationale Bewußtsein noch ein so schwächliches war, daß die Reformation die Nation in zwei große Heerlager auseinander reißen konnte, von denen beide Theile mit dem Auslande zum Untergange des anderen in Verbindung traten, hier waren gleichwohl unter dem doppelten Einflusse der Renaissance und der Reformation durch Hans Sachs aus dem volksthümlichen Fastnachtsspiele die Keime zu einem nationalen Drama hervorgerufen worden, die zwar aus Mangel an Pflege und Förderung damals bald abstarben, über zwei hundert Jahre später aber doch von dem größten Dichter der Nation zu neuem Leben geweckt und zu der wunderbarsten Blüthe entwickelt werden konnten. Die Antriebe, welche die Renaissance dem deutschen Drama gegeben, vertrockneten in der flachen Nützlichkeitsrichtung der lateinischen Schulkomödie, während fast gleichzeitig die reformatorischen Führer dem deutschen Drama eine durch ihre eigenen moralischen Zwecke bedingte Richtung gaben, und, nachdem sie das alte Mysterienspiel, seines Zusammenhangs mit dem römischen Cultus wegen, allerorten verdrängt, dessen Formen hierzu doch

wieder aufnahmen und mit einem, jenen Zwecken entsprechenden Inhalt erfüllten.

In keinem Lande erhielt sich aber das mittelalterliche Drama länger, als in Spanien. Ja, es entwickelte sich hier und erst jetzt, mit und neben dem neuen, zu seiner vollen künstlerischen Blüthe. Auch sind es zum Theil dieselben Dichter, die hier zugleich das eine und andere zur Blüthe gebracht. Der Grund hiervon ist, daß durch die langen siegreichen Kämpfe der spanischen Völker gegen die Mauren, in welchen man nicht nur die nationale Freiheit und Selbständigkeit, sondern zugleich Religion und Kirche verfocht, das nationale Bewußtsein sich aufs Höchste steigern und das nationale Interesse doch ganz in dem religiösen und kirchlichen aufgehen mußte, so daß, was das letzte betrifft, sogar die Inquisition als eine freie und segensreiche Institution gepriesen werden konnte. Spanien ward hierdurch von dem Einflusse der neuen Philosophie, wie von der Reformation so gut wie abgeschnitten. Selbst jene Ketzergerichte waren weniger gegen die von Frankreich und den Niederlanden eindringenden kirchenfeindlichen Ideen, als gegen die besiegten und zum Christenthum übergetretenen Araber gerichtet, die man theils wegen wirklicher geheimer Ketzerei, theils unter dem bloßen Vorwande einer solchen allmählich ausrotten wollte. Ja auch die Renaissance, obwohl sie hier immer aufs Neue Boden zu gewinnen suchte, was ihr auch, wennschon nur vorübergehend gelang, vermochte, hauptsächlich auf dem Gebiete des Dramas, gegen den nationalen Geist hier nicht aufzukommen. Erst nach zwei Jahrhunderten, sollte sie in den inzwischen erworbenen französischen Formen sich auch hier endlich festsetzen.

Nur noch in Frankreich wurde die Renaissance, nachdem sie einige Zeit mit dem spanischen Einfluß zu kämpfen gehabt, schon früh auf der Bühne herrschend. Das Drama der Renaissance gewann hier seine bedeutendste Form. Leider ward diese Form sehr bald zu einer akademisch conventionellen. Es war aber dieser Akademismus, welcher, gesetzgeberisch für das ganze gebildete Europa, dieser Form zu einer allgemeinen Herrschaft verhalf.

Diese Verhältnisse sind es nun auch, die mich zur Anordnung des mir durch meine Aufgabe begrenzten Stoffes bestimmt haben. Ich stelle demnach die Entwicklung des neueren Dramas

nicht nach einzelnen Zeiträumen, sondern die jedes Landes und Volkes in ihrem geschlossenen Zusammenhang dar, wenn auch in einzelne Gruppen vertheilt. Ich stelle das Drama der romanischen Völker voran, weil die Sprachen derselben in einem natürlichen und engeren Zusammenhange mit dem früheren westeuropäischen Cultur-Volke, den Römern stehen, und das neue Drama sich wahrscheinlich auch deshalb bei ihnen früher als bei den germanischen Völkern entwickelt hat. Ich beginne bei ihnen mit dem Drama der Spanier, weil dieses ganz unmittelbar aus dem mittelalterlichen Drama hervorwuchs, wenn auch in einem neuen, durch die nationale Eigenthümlichkeit und den Einfluß der Renaissance bestimmten Geiste. Ich stelle das italienische Drama an die zweite Stelle, weil Italien das Vaterland der Renaissance ist und hier am frühesten ein Drama derselben entstand, und lasse das französische Drama ihm nachfolgen, weil sich das neuere Drama dieses Landes erst unter den Einflüssen des spanischen und italienischen entwickelt hat, dann aber länger das allgemein herrschende wurde. Ich gebe bei den germanischen Völkern dem englischen Drama den Vorrang, theils weil die Sprache der Engländer in einer gewissen Verwandtschaft zur französischen steht, theils weil bei ihnen das Drama früher als bei den Deutschen zur Blüthe gelangte. Das deutsche Drama steht hier in zweiter Reihe und den Schluß bildet das der kleineren germanischen Völker, die, wenn auch nur vorübergehend, wie die Holländer, oder erst spät, wie die skandinavischen Völker, ein solches hervorgebracht haben. Aus den hier dargelegten Verhältnissen wird sich aber ferner ergeben, daß, weil die zur Entstehung des neuen Dramas mitwirkenden Ursachen bald mehr, bald weniger tief aus früheren mittelalterlichen Zuständen hervorgingen und die Keime desselben zum Theil tief eingesenkt in den Formen des mittelalterlichen Dramas liegen, ja sich zum Theil selbst noch ins Drama der Römer verlieren, ein Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas zum Verständniß derjenigen des neuen, wenn nicht geboten, so doch jedenfalls förderlich ist, daher ich denselben der Darstellung der letzteren erst noch vorausschicke.

Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas.

I.

Kampf der christlichen Kirche mit den Spielen der Alten und Einfluß derselben auf die Formen des christlichen Gottesdienstes.

Charakter der dramatischen Spiele der Römer, welche das Christenthum vorfand. — Die Wettspiele der Circusparteien; die Gladiatorenspiele; die Mimen und Pantomimen. — Verhältniß der Kirche zu der Tragödie und Komödie der Alten. — Verbote der Concile und Synoden. — Versuche christliche Dramen nach antikem Muster zu dichten. — Kirchenverfassung. — Ausbildung des Gottesdienstes; Ursachen der Verschiedenheit seiner Formen. — Einführung des Kirchengesangs und des geistlichen Tanzes. — Die Liturgie; Entwicklung dramatischer Formen daraus. — Einführung kirchlicher Feste. — Verschiedener Charakter derselben. — Gegensatz des griechischen und des römischen Cultus. — Ausbildung des Kirchengesanges; Antiphonien und Responsorien; Gregorianische Reform desselben. — Erneute Verbote der Concile. — Letzte Reste des römischen Dramas. — Erste christliche Dramen; die Nonne Hroswitha; die Barbatorien und Leichenspiele der Klöster. — Kirchlicher Bilderdienst; Kämpfe dagegen. — Einfluß hiervon auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas. — Verhältniß der Kirche zu den germanischen Festen.

Die Tendenz zur Ausbreitung, welche der christlichen Lehre innewohnte, würde sie selbst noch dann früher oder später in Berührung und in Conflict mit dem römischen Staatswesen gebracht haben, wenn die auf immer weitere Ausbreitung seiner Macht gerichtete Politik dieses letzteren das jüdische Reich nicht schon in ein Abhängigkeitsverhältniß zu sich gebracht gehabt hätte. So aber war es dieses Verhältniß, welches jenen Conflict noch beschleunigte. Das in Rom, besonders nach der Zerstörung Jerusalems, eindringende Christenthum fand aber hier einen überaus empfänglichen Boden vor, da der römische Staat unter der glänzenden Oberfläche, welche er

darbot, bereits an innerer Zersetzung zu leiden begann. Die sittliche Entartung, die sich in jenem Glanz immer rücksichtsloser und schamloser geltend machte, mußte Viele mit Abscheu, Andere mit Uebersättigung und Bangigkeit, noch Andere mit einem heimlichen Grolle erfüllen. Die Verfolgungen, welche die Christen und zwar zum Theil gerade von den einsichtsvolleren, die von dorther drohende Gefahr erkennenden Herrschern zu erleiden hatten, trugen zur weiteren Verbreitung der christlichen Lehre, des christlichen Glaubens noch bei, weil die Begeisterung, der Heldenmuth, ja die Freudigkeit, mit denen dessen Anhänger ein qualvolles Märtyrerthum auf sich nahmen, selbst noch die Gegner nicht selten mit Staunen und Bewunderung erfüllen und von der Wahrheit und Kraft jenes Glaubens überzeugen mußten. So war denn das Christenthum, noch ehe zweihundert Jahre vergangen waren, zu einer Macht im Staate geworden, mit der man zu rechnen und die man zu schonen hatte, so daß die Kirchenlehrer, um die heidnische Bildung zu bekämpfen, auf die sie sich doch bei Verfolgung ihrer eigenen Zwecke selbst wieder verwiesen fanden, gegen die Auswüchse derselben und darum vor Allem gegen die Entartung der dramatischen Spiele zu eifern begannen.

Zur Zeit, da man den ersten Angriffen dieser Art begegnet, standen die eigentlichen dramatischen Spiele, die Tragödie und die Komödie, nur noch in dritter Linie. Schon in den letzten Zeiten der Republik wurden die Gladiatorenkämpfe allen anderen Schauspielen vorgezogen, und in den Anfängen der Kaiserzeit begannen die Wettspiele der Circusparteien, selbst sie wieder in Schatten zu stellen. Die Spiele waren eine Art staatlicher Nothwendigkeit geworden, um das ungeheure Proletariat, das sich in der Hauptstadt des römischen Reiches angesammelt hatte, zufrieden zu stellen. Dazu kam der Wetteifer Derer, welche durch diese Spiele zu glänzen oder die Volksgunst sich zu gewinnen trachteten. Von allen römischen Kaisern war Tiber der einzige, welcher verschmähte, sich dieser Mittel zu bedienen. Auch mußte der Circus dem Volke die Volksversammlungen ersetzen. — Während zur Zeit der Republik jährlich nur sieben öffentliche Schauspiele stattfanden, war ihre Zahl unter Augustus bereits auf 66 Tage gewachsen (von denen noch 48 für die eigentlichen dramatischen

Spiele bestimmt waren) unter Marc Aurel aber auf 135 und um die Mitte des vierten Jahrhunderts sogar auf 175 (von denen 64 Tage auf die Spiele im Circus und 101 auf die der Theater entfielen, in welchen letzteren wohl damals meist nur Mimen und Pantomimen dargestellt wurden). Daneben liefen die Spiele der außerordentlichen Feste noch her, welche mitunter Wochen und Monate dauerten, so ein im Jahre 80 von Titus gegebenes Fest 10, ein anderes im Jahre 106 von Trajan veranstaltetes sogar 123 Tage*). Die Leidenschaft für diese Spiele griff dermaßen um sich, daß selbst Ritter und Senatoren sich zum Auftreten in der Arena drängten und dieser Manie durch Senatsbeschluß Einhalt gethan werden mußte. Doch beachtete man kaum das Verbot. Nur kurze Zeit später mußte den Rittern schon wieder gesetzlich gestattet werden, als Gladiatoren fechten zu dürfen. Zwar galt die Arena für weniger rühmlich, als das Betreten der Theater und Rennbahn; wurde doch das Parteiwesen der letzteren von verschiedenen Kaisern sogar unterstützt. Wenn andererseits Marc Aurel sich seinem Erzieher aber zu besonderem Danke verpflichtet glaubte, weil er ihn vor der Leidenschaft für diese Spiele bewahrt hatte, so wird es nicht Wunder nehmen, daß christliche Kirchenlehrer sich gegen dieselben als eine Pest ereiferten, zumal sie von ihnen auch Christen ergriffen sahen, die sich durch die Mahnungen der Priester nicht davon abziehen ließen, sondern sich wohl noch dafür auf Bibelstellen beriefen**).

Ungleich verderblicher war aber der Einfluß der Gladiatorenspiele. Sie kamen, zwar nur vereinzelt, schon im 3. Jahrhundert v. Chr. vor. Cäsar ließ bei den Schauspielen, die er 65 v. Chr. als Aedil gab, 320 Paare kämpfen. Augustus schränkte die Zahl zwar auf 60 Paare ein. Schon unter Trajan mußte dieses Gesetz aber wieder außer Wirksamkeit getreten sein, da bei den Festen, welche derselbe im J. 106 nach Unterwerfung der Donauländer gab, 10,000 Mann fochten. Nicht nur durch die größere Zahl der Kämpfenden, sondern durch noch verschiedene andere, zum Theil raffinirte Mittel

*) Ludw. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2. Th. (Leipzig 1867) S. 167 u. f.

**) So nach Friedländer (a. a. O. S. 197) auf den Umstand, daß Elias auf einem Wagen gen Himmel gefahren sei, daher die Kunst des Wagenlenkens nicht sündlich sein könne.

suchte man diesen Spielen neuen Reiz zu verleihen. Man führte die Kampfarten der verschiedensten Völker in die Arena ein, man umgab sie mit der phantastischsten Pracht, man brachte sie Nachts bei Beleuchtung zur Aufführung, man ließ Zwerge mit Frauen kämpfen, (welche letztere sich zu diesen Spielen auch anwerben ließen, oder sich selbst aus Leidenschaft dazu drängten), man führte förmliche Schlachten auf.

Auch die Thierkämpfe waren schon frühe entstanden, auch sie wurden später mit immer größerem Raffinement ausgebildet. Wie man besondere Fechterschulen und Gladiatorenhändler hatte, so auch Thier-Zwinger, Gärten und Händler. Die wildesten, seltsamsten Thiere wurden aus den fernsten Gegenden herbeigebracht. Da sah man Löwen, Panther, Leoparden, Elephanten, Rhinocerosse, Giraffen und Krokodile. Die Zahl der bei diesen Spielen zuweilen in Kampf gebrachten Thiere steigt ins Unglaubliche. Oft wurden sie wohl auch darin nur zur Schau gestellt.

Die schrecklichsten Vorstellungen aber waren die Hinrichtungen durch wilde Thiere. Man suchte ihre Wirkungen noch durch alle Art Reizmittel, Decorationen und Maschinen, zu heben. Man zog selbst die Dichtung und Mythe herzu und ließ pantomimische Stücke aufführen, in denen die Hinrichtung oder Verstümmelung den Höhepunkt bildete. „Man sah," sagt Friedländer *), „Herkules hier auf dem Oeta den Flammentod sterben, Mucius Scävola die Hand über das Kohlenbecken halten, bis sie verzehrt war, den Räuber Laureolus (den Helden einer bekannten Posse) am Kreuz hängend von Bestien zerrissen werden. Ein Augenzeuge schildert, wie Glieder tropfenweise herabfielen bis der Körper kein Körper mehr war. Wie zu seiner Beruhigung fügt er hinzu, der so Gemarterte sei gewiß ein Vatermörder, Tempelräuber oder Mordbrenner gewesen. Ein anderer Verdammter stieg bei demselben Schauspiel als Orpheus aus der Versenkung auf, als ob er aus der Unterwelt zurückkehrte. Die Natur schien von seinem Spiele bezaubert, Felsen und Bäume bewegten sich auf ihn zu, Vögel schwebten über ihm, zahlreiche Thiere umgaben ihn; als das Schau-

*) A. a. O. S. 268.

spiel lange genug gewährt hatte, ward er von einem Löwen zerrissen." —

Diesem entsetzlichen Realismus der Schauspiele lief ein anderer zur Seite, welcher die sittliche Verdorbenheit der römischen Welt kaum minder kennzeichnet und eine immer größere Entartung herbeiführen mußte. Er stellte sich in den Darbietungen der Mimen und Pantomimen schamlos zur Schau. Nur in den Mimen war es jedoch erlaubt, die weiblichen Rollen durch Frauen spielen zu lassen. Da ihr hauptsächlichstes Thema der Ehebruch war, so läßt sich errathen, welcher Art darin ihre Aufgaben waren. Man kann aus vielen Schriftstellern der Zeit erfahren, bis zu welcher Nacktheit man in der Darstellung solcher Vorgänge ging. Ein hinreichendes Licht wirft der Umstand darauf, daß die Frauen auf Verlangen des Publicums auch Tänze tanzen mußten, bei denen sie das Obergewand abwarfen und mehr oder weniger nackt erschienen.

Die Pantomime war durch die Trennung von Tanz und Gesang entstanden. Da sie in Masken gespielt wurde, was das Mienenspiel ganz von der Darstellung ausschloß, so war sie nur auf die Geberdensprache beschränkt; sie wurde getanzt, doch herrschte in diesem Tanze nicht die Beweglichkeit und Kunstfertigkeit der Füße, sondern die des ganzen Körpers, besonders der Arme und Hände vor. Es scheint, daß eine Art mimischer Zeichensprache darin Eingang gefunden hatte. — Die Pantomime wurde immer nur von einem einzigen Darsteller getanzt, welcher jedoch in verschiedenen Gestalten auftreten konnte. Die zur Umkleidung nöthigen Pausen wurden von einem Chore von Sängern ausgefüllt, welcher den die Solopartien mit einander verbindenden Text sang. Die Stoffe der Pantomime waren meist der Mythologie entlehnt, zum Theil auch der Tragödie. Sie war entweder von pathetischem oder von übermüthig scherzhaftem Charakter. Auch die ernstere hatte meist einen sinnlich erotischen Inhalt. Sie wurde dann auf eine Weise zur Darstellung gebracht, welche auf die Verherrlichung der Sinnlichkeit ausging. Gewiß muß die Pantomime, die übrigens erst zur Zeit des Augustus in Aufnahme kam, auch ihre künstlerische Seite gehabt haben, da sie selbst noch von Männern nachträglich Lobeserhebungen erfahren hat, die, ehe sie dieselbe kannten, heftig gegen sie eingenommen waren. Jedenfalls aber machte sie meist

einen sehr verwerflichen Gebrauch von ihrer Kunst und ihren Mitteln. Besonders verderblich war die von Bathyllus vertretene groteske Richtung derselben.

Der Mimus zog hauptsächlich das Volk, die Pantomime die Vornehmen an. Die Leidenschaft für letztere war so stark, daß viele der Großen sich Pantomimentänzer hielten, manche sogar selbst, wohl auch nackt, darin auftraten, z. B. der Kaiser Heliogabalus in der Rolle der Venus. Die Pantomimentänzer erfreuten sich gleichermaßen der Gunst der Männer sowohl wie der Frauen. Nicht selten spielten sie auch bedeutende Rollen im Staate, erlagen aber zuweilen dabei der doppelten Eifersucht der Gewalthaber, die, wie Nero, auch selbst nach dem Ruhme des Tänzers trachteten.

Andererseits fehlte es einzelnen Herrschern nicht an der Einsicht, das Verderbliche und Gefährliche dieser Spiele zu erkennen. Dies führte jedoch nur zu den widersprechendsten Anordnungen. Während um 15 n. Chr. der Senat unter Tiber die Darstellung der Pantomimen in Privathäusern verbot, richtete Domitian ein Verbot gegen die öffentlichen Darstellungen, indem er private Aufführungen dieser Art ausdrücklich gestattete. Auch Trajan verbot die ersteren wieder, nachdem sie Nerva aufs Neue zugelassen hatte. Auch er mußte sie aber wieder bewilligen, und es ist nicht bekannt, wann sie für immer von der öffentlichen Bühne verschwanden, wogegen die Gladiatorenspiele auf Andringen des Prudentius von Honorius im J. 404 aufgehoben worden sein sollen. Weit länger bestanden dagegen die Circusspiele, von denen der Gothe Totilas in Rom 549 die letzten Wagenrennen abgehalten hat. Thierhetzen werden noch 536 erwähnt, in welchem Jahre verordnet wurde, daß die Consuln bei ihrem Amtsantritte neben anderen Spielen auch Thierkämpfe veranstalten sollten, die jedoch nach Cassiodor schon viel von ihrem früheren blutigen und unmenschlichen Charakter verloren gehabt zu haben scheinen.

So weit nun die Angriffe und Verbote der Kirchenlehrer, Bischöfe, Synoden und Concile gegen die ebengeschilderten Spiele gerichtet waren, würden sie selbst dann noch im höchsten Maße gerechtfertigt, ja sogar dringlich gewesen sein, wenn diese auch nicht heidnischen Ursprungs gewesen wären. Dazu kam, daß Christen denselben nicht selten zum Opfer gebracht wurden und gleichwohl

andere die Neigung und Leidenschaft fort und fort für sie theilten, ja selbst Geistliche sich weder durch Vermahnungen, noch durch Verbote vom Genusse derselben abhalten und zurückschrecken ließen, was zum Theil aus dem Wortlaute dieser Verbote hervorgeht*).

Dagegen forderten die eigentlichen Schauspiele, besonders die Tragödie, den Eifer der christlichen Kirche grade nur dadurch heraus, daß darin heidnische Anschauungen herrschten, welche denen des Christenthums widersprachen und daher der Ausbreitung dieses letzteren hinderlich schienen. Darum konnte Tertullian (am Ende des 2. Jahrhunderts) die Tragödien gradezu Werke des Teufels nennen und Chrysostomus (Ausgang des 4. Jahrhunderts) sie in den abschreckendsten Farben schildern. Er erklärt den Besuch der Theater für sündhaft und verderblich und droht, denen die Sakramente zu verweigern, welche sich von dieser gefährlichen Pest nicht abwenden würden. Die Concile schlossen nicht nur Schauspieler, sondern auch diejenigen, welche dem Theaterbesuch leidenschaftlich nachhingen, von der kirchlichen Gemeinschaft aus und das vierte Concil excommunicirte alle die, welche mit Vernachlässigung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in's Theater gingen.

Möglich, daß diese Verbote und Angriffe sich hauptsächlich auf die Mimen, Atellanen und Pantomimen bezogen, jedenfalls aber waren in dem Begriff des Schauspiels, Tragödien und Lustspiele mit einbegriffen. Allerdings war die Tragödie in Rom schon seit Beginn der Kaiserzeit mehr und mehr in den Hintergrund getreten; im Osten des Reichs, in den Ländern der griechischen Sprache, blieben aber die Tragödien und Lustspiele, besonders die der classischen Zeit, wohl länger im Ansehen und wenn sie auch auf der Bühne ihre Wirkung zu verlieren begannen, so wurden sie jedenfalls noch mit Genuß, Begierde und Bewunderung gelesen. Dies erhält zulängliche Bestätigung durch den Umstand, daß man gegen Ende des 4. Jahrhunderts mit Versuchen hervortrat, die Formen des heidnischen Dramas mit einem christlichen Inhalte zu erfüllen, um dem Einflusse

*) Dies beweist auch z. B. ein Schreiben, welches Kaiser Justinian 534 an den Erzbischof von Konstantinopel richtete, um sich darüber zu beklagen, daß Geistliche noch immer den Thierhetzen beiwohnten.

des letzteren hierdurch zu begegnen und sie als Mittel für die Verbreitung und Befestigung der christlichen Lehren und Anschauungen anzuwenden. Die Vergeblichkeit der vielen Verbote und die eigene innere Erfahrung mußte nämlich einen Theil der Geistlichkeit überzeugen, daß das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit auf einem tief in der menschlichen Natur begründet liegenden Phantasiebedürfnisse beruhe. Und wie die auf Ausbreitung gerichtete Tendenz der christlichen Lehre zur Ausbildung einer kirchlichen Verfassung führte, so war es wiederum diese letztere, welche nun auch um ihrer selbst willen auf immer neue Mittel der Befestigung sinnen ließ und hierbei jenen Gedanken mit zur Entwickelung brachte.

Die ursprüngliche Form der christlichen Gemeinden war eine ganz demokratische. Um aber den verschiedenen sich rasch vermehrenden und weiter ausbreitenden Gemeinden einen Zusammenhang und Zusammenhalt zu geben, wurde man zu einer Art von staatlicher Einrichtung mit einer gemeinsamen Spitze gedrängt. Zunächst wurde zwar die demokratische Form so viel wie möglich zu wahren gesucht. Die Aeltesten oder Presbyter der Gemeinde, noch immer frei von dieser erwählt, erhielten aber nun einen Vorsteher oder Bischof. Die Bischöfe der verschiedenen Gemeinden einer Provinz oder eines Landes wurden unter einen Erzbischof gestellt, der seinen Sitz in der Hauptstadt hatte. Ueber diese Metropolitanbischöfe wurden dann noch diejenigen Bischöfe erhoben, welche in den Hauptstädten der damaligen Welt residirten und einen Einfluß auf die dortige Regierung zu gewinnen suchen sollten. Diese durch sie repräsentirten Vereinigungen, deren es damals sechs gab (im Westen das einzige Rom; im Osten Jerusalem, Alexandria, Antiochia, Ephesus und Korinth), führten den Namen der apostolischen Kirchen. Die Satzungen, nach denen diese einzelnen Kirchen zu leiten waren, wurden auf Synoden festgestellt, über welche, um eine gewisse Einheit und Verbindung zwischen ihnen herzustellen, die Concile wieder gesetzt waren. Beide dienten zugleich zum Ausgleiche von Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten. In ihnen fand das alte demokratische Princip eine Stütze, das im übrigen, seitdem die Gemeinde das Recht die Bischöfe zu wählen verlor, sich in ein aristokratisches verwandelt hatte. Diese Kirchenversammlungen wurden indeß nur zu häufig selbst wieder Quellen großer Spaltungen und

dies um so leichter, als die Kirche sehr bald zur Erweiterung und Stärkung ihrer Macht die Wege der Politik zu beschreiten begann, zumal es ihr mehr noch um letztere, als um die christliche Lehre zu thun war. Die Mittel, mit welchen diese Zwecke aber zu erreichen waren, konnten in den verschiedenen Ländern keineswegs die gleichen sein, da die Verhältnisse und Zustände, die man dabei zu berücksichtigen hatte, fast überall andere waren. Selbst bei einer vollkommen einheitlichen Spitze würde die Kirche in den verschiedenen Ländern ihre Zwecke in verschiedener Weise haben verfolgen, andere Mittel zur Anwendung bringen und den Bischöfen hierzu einen bestimmten Spielraum der Freiheit gewähren müssen; was besonders auch für die Ausbildung der gottesdienstlichen Formen gilt.

Diese Verschiedenheit der einzelnen Kirchen und ihrer gottesdienstlichen Formen wurde noch dadurch gesteigert, daß man anfing, die Philosophie als Mittel der Begründung der christlichen Lehre anzuwenden, so daß man sie sogar mit den heidnischen religiösen Systemen, wie z. B. mit der Lehre des Zoroaster, in Verbindung brachte; immer in der geheimen Absicht, die Kirche hierdurch zu befestigen und weiter auszubreiten.

Es liegt nicht in dem Zwecke der vorliegenden Darstellung, auf die hieraus entspringenden Meinungsverschiedenheiten, Kämpfe und Spaltungen näher einzugehen, sondern es genügt schon, hervorzuheben, wie sich in Bezug auf die gottesdienstlichen Formen hieraus besonders ein Gegensatz zwischen den Kirchen der östlichen und westlichen Hälfte des Reichs herausbildete, der seine Schwankungen und auf jeder Seite seine besonderen Abweichungen hatte. Das letztere hauptsächlich dadurch, daß lange zwei verschiedene Ansichten nebeneinander hergingen, von denen die eine den christlichen Gottesdienst so frei wie möglich von allen heidnischen und fremden Bestandtheilen, ganz nur auf den Geist der christlichen Lehre und den Wortlaut der Evangelien und heiligen Bücher gegründet, sehen wollte, die andere dagegen geneigt war, zum Zwecke der Förderung der christlichen Kirche, den auf Tradition und heidnischer Bildung beruhenden Lebensgewohnheiten, Neigungen, Bräuchen Duldung entgegen zu bringen und Rechnung zu tragen, ja sie in einem bestimmten Umfange sogar in den Gottesdienst aufzunehmen oder diesem doch

eine dementsprechende Form zu geben. Diese doppelte Strömung, von welcher die letzte mehr Anhänger in den östlichen, als in den westlichen Theilen des Reiches gehabt zu haben scheint, welche aber auch nach der Trennung der griechischen von der römischen Kirche in dieser noch fort zu beobachten ist, wird man bei Beurtheilung der widersprechenden Erscheinungen, welche die Entwickelung des kirchlichen Ritus und des sich aus diesem entwickelnden kirchlichen Dramas darbietet, wohl zu berücksichtigen haben.

Ursprünglich hatte der christliche Gottesdienst nur im Gebet und im Vorlesen der Evangelien und der Schriften der Apostel bestanden. Bald aber begann man ein kirchliches Ceremonial auszubilden, zu dem man die Formen zunächst dem jüdischen, dann aber zum Theil auch dem heidnischen Gottesdienste entlehnte. „Seit den ältesten Zeiten des Christenthums," sagt Magnin*) in Uebereinstimmung mit der eben gegebenen Darstellung, „hat es zweierlei Arten kirchlicher Ceremonien gegeben; die einen waren feststehend, allgemein und canonisch, die anderen veränderlich und den particularen Bedürfnissen der Gottesverehrung überlassen. Von Alters her war es in das Ermessen der einzelnen Bischöfe gestellt, den Gottesdienst auszudehnen oder abzukürzen, neue Gesänge, Responsorien, Loblieder in denselben einzuführen oder selbst eigene Messen zu bilden." Eine ganze Reihe berühmter Kirchenväter — St. Hilarius, St. Ambrosius, St. Augustin, St. Paul — bereicherten ihre Antiphonare mit Hymnen, Gesängen und Prosen, die zum Theil allgemein in Gebrauch kamen und erhalten geblieben sind.

Die Einführung des Kirchengesanges ging vom Orient aus. In welchem Gegensatz das Christenthum auch zu dem Judenthum stand, immer war es aus diesem hervorgegangen, immer bildete das alte Testament, das so oft prophetisch den Messias verkündet hatte, die Grundlage auch seines eigenen Glaubens. Die Formen des jüdischen Gottesdienstes boten sich daher in gewissem Sinne naturgemäß zur Bildung des christlichen an. Man entlehnte ihm den psalmodischen Gesang und das Hallelujah, sowie gewisse symbolische Bewegungen, aus welchen der geistliche

*) Journal des Savants 1860. p. 521.

Tanz sich entwickelte.*) Denn die Gemeinde war in der Regel nur auf gewisse Fußbewegungen bei der letzten Modulation des Gebetes beschränkt, daher dieses stehend abgehalten wurde, doch ohne Verlassen des Platzes. Es sollte gleichsam der Aufschwung der Seele zu Gott damit angedeutet werden. Die fortschreitenden, dem Tanze sich annähernden Bewegungen waren anfangs den Geistlichen vorbehalten und fanden im Chore statt. Doch ist es gewiß, daß man sich hieran keineswegs band, daß gerade von hier die größten Ausschweifungen des Gottesdienstes ausgingen. Gleich wie die Gesangsformen der griechischen Musik in den christlichen Gottesdienst Eingang fanden, haben sich auch griechische und römische Tänze, selbst die unzüchtigeren, zu ihm heran und in ihn eingedrängt. Die Klagen der Kirchenväter, die Verbote und Anordnungen der Synoden weisen nur zu oft darauf hin. Man scheint, da das Uebel hierdurch nicht auszurotten war, sich dieser Tänze zuletzt selbst mit bemächtigt und dieselben besonders beim Schlusse des Hallelujahgesanges zugelassen zu haben. Wir werden ihnen noch im späten Mittelalter aber in einer Form begegnen, die das Anstößige schon längst verloren hatte.

Die von Gesängen begleiteten Tänze der Geistlichen sollten — nach Magnin — die Reigen und Gesänge der Engel im Himmel symbolisiren. Von vielen Schriftstellern des Alterthums bestätigt, finden sie sich gleichwohl in den alten Ritualen nirgend erwähnt, ein Beweis, daß sie nicht allgemein eingeführt waren. Dagegen wurden in den Concilen wiederholt die Stellen des Gottesdienstes festgesetzt, bei denen die Gemeinde stehend zu beten hatte. Magnin**) ist der Meinung, daß diese Vorschrift sich nur aus dem Brauche jener Fußbewegungen erklären läßt. Daß die geistlichen Tänze auch in Italien vorkamen und sich hier bis in die Zeiten der Frührenaissance erhalten hatten, darauf dürften einzelne Bilder aus dieser Zeit hinweisen, z. B. das Weltgerichtsbild von Fiesole in der Akademie zu Florenz, auf welchem die Pater mit Engeln im Paradiese sich zu einem Rundtanz verschlingen.

Unter Benützung der hier angedeuteten Elemente der psal-

---

*) Magnin, a. a. O. p. 522.

**) Journ. des Savants 1861. p. 481.

modisch vorgetragenen Evangelien und der mimisch bewegten Wechselgesänge zwischen den Geistlichen und der Gemeinde war im Oriente die christliche zwölfstündige Urliturgie zur Feier des Sonntags entstanden*), deren Ritual theils symbolischen, theils darstellenden Charakters ist und in welcher bereits die Keime zur Ausbildung eines kirchlichen Dramas liegen. Schon die Evangelien enthalten dramatische Bestandtheile. Es bedurfte, um diese hervorzuheben, nichts weiter, als bei der Ausführung die darin vorkommenden Reden und Gespräche auf verschiedene Personen zu vertheilen, was in der That auch geschehen sein muß, da einige Evangelienbücher erhalten geblieben sind, aus denen es durch die Ueberschriften, welche diesen Reden hier ertheilt sind, erhellt. Ein weiterer Fortschritt ward dadurch erzielt, daß man diesen Reden eine erweiterte, wohl auch veränderte Form der Ausführung gab, oder sich Zusätze und die Einführung anderer der Handlung entsprechender Personen gestattete, wogegen der übrige Text unverändert blieb und in der alten psalmodischen Art vorgetragen wurde. Diese halb epische, halb dramatische Form der ausführenden Darstellung ist, wie sich zeigen wird, auch in das spätere kirchliche Drama übergegangen, was sogar zu der irrigen Meinung verführte, daß derartige Spiele überhaupt nur von einer und derselben Person vorgetragen worden seien. Endlich mußte sich die dramatische Form aber doch von der epischen losreißen, wie einst die scenische Handlung vom Chore der Alten. So lange diese selbständigen dramatischen Formen sich noch ganz an den Inhalt der Evangelien und der Liturgie banden, werden sie, wie sie noch einen rein gottesdienstlichen Charakter bewahrten, freilich auch noch unmittelbar einen Theil des Gottesdienstes selbst haben bilden können. Solche Dramen, die uns erhalten geblieben sind, hat man neuerdings zum Unterschied von den übrigen Mysterienspielen als liturgische Dramen bezeichnet. Gleichwohl ist es die Frage, ob diese einfachsten, unmittelbar aus der Liturgie hervorgegangenen dramatischen Formen die frühesten waren, welche der christliche Gottesdienst kannte. Wenigstens müssen sich neben ihnen schon

*) Die man bei H. Alt, Theater und Kirche (Berlin 1846), ausführlich beschrieben findet.

früh auch noch andere zu ihm heran und in ihn eingedrängt haben, die den Charakter der heidnischen hatten, da man sehr früh Klagen über derartige Spiele in Kirchen, an denen selbst Geistliche theilnahmen, begegnet.

Denn so groß auch die Wirkung der zwölfstündigen Urliturgie auf die Gläubigen sein mochte, so entsprach sie dem allgemeinen Phantasiebedürfnisse der Menschen doch noch nicht vollständig. Vor Allem schien sie durch ihren Umfang die Aufnahmefähigkeit des menschlichen Geistes zu übersteigen. Daher sie, besonders in der westlichen Hälfte des Reichs, wo man überhaupt größerer Einfachheit zuneigte, von der ursprünglichen Länge von zwölf Stunden allmählich bis auf nur drei Stunden herabgemindert worden ist. Doch selbst noch da, wo man, wie in Konstantinopel, länger an ihrem ganzen Umfange festhielt*), vermochte sie das Phantasiebedürfniß nicht allgemein zu befriedigen und einen Ersatz für die Genüsse und Eindrücke der heidnischen Feste zu bieten. Nicht nur Tertullian (185 geb., 220 gest.), sondern auch noch Augustin (354 geb., 430 gest.) beklagt es auf's tiefste, daß Christen sich noch immer an der Feier dieser letzteren betheiligten. Und da, wie gesagt, im Oriente die Lust dieser Feste bis auf die Kirchhöfe, ja selbst in die Kirchen drang, in denen Frauen und Mädchen bacchantisch herumzogen und unzüchtige Lieder sangen, ja sogar Geistliche sich nicht davon fern hielten und alle Ermahnungen und Verbote dagegen nichts fruchteten, so glaubte man diesem Uebel am ehesten dadurch begegnen zu können, daß man den heidnischen Festen christliche entgegensetzte und diese so viel als möglich in die Zeit der letzteren verlegte.

Das erste Fest nach Einsetzung der mit gemeinsamen Mahlzeiten in der Kirche verbundenen Sonntagsfeier, war das Osterfest. Es wurde als Gründungsfest der Kirche und zum Gedächtniß an das Mysterium der Auferstehung des Heilands gefeiert. Beides konnte die Kirche aber nur zur Freude auffordern, daher ursprünglich der Charakter dieses Festes auch ein feierlich-freudiger war. Freudig war in den ersten Jahrhunderten überhaupt der Charakter

*) In Syrien und Palästina geschieht das noch jetzt.

fast aller festlichen Handlungen der Kirche. Magnin*) findet hierin sogar einen Gegensatz zwischen den kirchlichen Feiern der ersten fünf Jahrhunderte und der darauf folgenden Zeit. Indessen mußte die Erscheinung der Anachoreten und Büßer und der weltentsagend ascetische Geist, der sie hervorrief und den sie in noch größerem Maße wieder zur Folge hatte, hierin wohl schon früher eine Wandlung hervorgebracht haben.

Das Osterfest erhielt erst später die Erweiterung zur Osteroctave und nicht früher als im 4. Jahrhundert, unter dem Einflusse der ebenerwähnten auf Buße, Entbehrung und Kasteiung gehenden Richtung, wurden die großen 36—40tägigen Fasten eingesetzt, welchen eine um so ausgelassenere Festzeit vorausging und folgte. Die letztere umschloß die zwei darauf folgenden Wochen, die erstere gab die Veranlassung zu dem späteren Fasching. Die Klagen über den Mißbrauch, welcher mit den bei diesen Festen bewilligten Freiheiten getrieben wurde, in denen man sich für die langen Entbehrungen zu entschädigen suchte, ziehen sich durch mehrere Jahrhunderte und sind besonders gegen die üppigen Mahlzeiten, die profanen, unzüchtigen Gesänge, die freien Tänze gerichtet, denen sich die jungen Leute, nicht am wenigsten Mädchen und Frauen, bei den Vigilien des Osterfestes hingaben**). Auch das im Jahre 137 von St. Telesphor eingeführte und am 6. Mai mit dem Epiphanienfeste zusammen gefeierte Weihnachtsfest gab Anlaß zu ähnlichen Klagen. Dasselbe hatte sich allmählich zu einem ganzen Cyclus von Festen erweitert, welche sich auf das Mysterium der Menschwerdung Gottes in Christo bezogen. Erst 327 wurde dann das Geburtsfest des Heilands von der Anbetung durch die drei Könige getrennt. Das Concil zu Ephesus (431) erklärt aber Magnin***) für den Ausgangspunkt des Mariencultus, weil diese Versammlung der Jungfrau Maria den glorreichen Namen der

---

*) Journ. des Savants 1860. p. 523 und 526, wo er darauf hinweist, daß man das jubelnde Hallelujah bis in's 7. Jahrhundert bei Begräbniß- und Todesfeiern sang.

**) Bei Ancona, Origini del teatro in Italia (Firenze 1877, 2 Vol.). Vol. I. p. 46 findet sich eine genaue Beschreibung der hieraus entstandenen Unordnungen und eine reiche Uebersicht der dagegen gerichteten Beschlüsse der Synoden und Concile.

***) a. a. O. 1861. p. 482.

Gottesmutter zuerkannt habe, welchen ihr die Nestorianer absprachen. Er beruft sich darauf, daß unmittelbar nachher die Gläubigen dem Ave Maria die Worte zufügten: „Mater Dei, ora pro nobis“ (Mutter Gottes, bete für uns) und sich alsbald eine Menge der Gottesmutter geweihte Kirchen erhoben. Es war hierdurch die Bahn zu dem Heiligencultus gebrochen.

Nachdem man allmählich für alle wichtigen Begebenheiten der Geschichte Christi bestimmte Fest- und Gedächtnißtage eingesetzt hatte, blieb, wenn man sich hierbei nicht beruhigen wollte, nichts weiter übrig, als nun auch den Nebenpersonen dieser Geschichte oder den heilig gesprochenen Märtyrern und Büßern ähnliche Feste zu widmen. Der Umstand, daß die Kirche es endlich bei der weltlichen Gewalt durchgesetzt hatte, daß an Sonn- und Festtagen die heidnischen Spiele eingestellt werden mußten, gab wohl den nächsten Anlaß, an eine weitere Vermehrung der kirchlichen Feste zu denken.

Auch noch sonst suchte man zu dieser Zeit (gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts) den heidnischen Festen und den hauptsächlich durch sie in den christlichen Kirchen geförderten Unfug entgegen zu arbeiten. Denn gerade jetzt traten jene schon früher berührten Bestrebungen hervor, die Formen des heidnischen Dramas noch selbst zur Bekämpfung desselben zu benützen. Gingen sie doch von Kirchenlehrern aus, welche sich mit am heftigsten gegen die heidnischen Spiele aussprachen, von einem Apollinaris, Bischof von Laodicäa, Basilius und Gregor von Nazianz. Sie alle sollen christliche Dramen nach den Mustern des Euripides und des Menander gedichtet haben, um diese heidnischen Schriftsteller damit zu verdrängen. Nur eines dieser Stücke ist uns in dem „Christos Paschon“ (dem leidenden Christus), von Klein*) das älteste christliche Mysterienspiel genannt, erhalten geblieben. Es ist dem heiligen Gregor von Nazianz wiederholt zu- und abgesprochen worden**), bis neuerdings Klein das erstere wieder aus inneren Gründen sehr wahrscheinlich gemacht hat. Dieses, aus fast lauter Euripideischen

---

*) Geschichte des Dramas III. Th. (Leipzig 1866) S. 632.

**) Schack, Geschichte der dram. Literatur und Kunst in Spanien (Frankf. a. M. 1854, 3 Bde.), I. Bd. S. 24, macht darauf aufmerksam, daß auch schon der Syrer Ebed Jesu von einem Christos Paschon des Gregor von Nazianz spricht.

Versen zusammengesetzte Trauerspiel von rein christlich-kirchlichem Inhalt ist ausgesprochener Maßen zu dem Zwecke geschrieben, das Theaterbedürfniß der damaligen Zeit zum Vortheil der rechtgläubigen Kirche zu benützen oder mit anderen Worten, das Theater der Kirche dienstbar zu machen; wie wir ja ähnlichen Versuchen auch später noch zu begegnen haben werden.

Wie reich überhaupt die Leidensgeschichte und der Opfertod Christi an tragischen Motiven ist, und wie früh die Phantasie zur Entwickelung derselben gedrängt worden, läßt sich aus verschiedenen Schriften der Kirchenväter entnehmen, z. B. aus einer Stelle Tertullian's in dessen Buche von den Schauspielen, welche Ancona mitgetheilt hat*), worin er den heidnischen Schauspielen dasjenige entgegenstellt, welches dereinst das Weltgericht darbieten würde. Die Phantasie der Kirchenväter hat hier, wie so oft, derjenigen der späteren Dichter der Mysterienspiele, ja selbst der späteren Maler auf's Anregendste vorgearbeitet**).

Wenn es der Ausbildung dramatischer, in der Liturgie gelegener Momente schon förderlich war, daß Feste entstanden, an denen nicht, wie bei der großen Urliturgie, das ganze Leben Christi, wie es in den Evangelien überliefert ist, sondern nur eine einzelne Begebenheit desselben zur Darstellung kam, weil man hierdurch Raum für eine erweiterte Ausführung der heiligen Ueberlieferung gewann, so mußte man sich dazu doch noch um Vieles freier finden bei den Festen der Heiligen und Märtyrer, weil hier die Ueberlieferung nicht jenen heiligen, unantastbaren Charakter hatte.

Wie sehr man sich durch das letztere aber auch von der Ausbildung dramatischer Formen abhalten ließ, so hat doch jedenfalls der christliche Gottesdienst sehr früh eine auf Pracht und Augenreiz gerichtete Ausbildung erhalten; in den östlichen Theilen des Reiches allerdings, in ungleich höherem Grade, als in den westlichen. Dies schon allein mußte die dramatischen Momente der Liturgie

*) a. a. O. I. p. 13.

**) Hierher gehört eine Stelle aus einer Rede des Eusebius Emisenus, über welche Schack (a. a. O. I. S. 22) berichtet und die er als ein kleines Drama bezeichnen zu können glaubt, insofern sich darin der Hades, der Tod und der Teufel über die Kreuzigung des Heilands unterhalten; jedenfalls zeigen sich hier sehr früh die Keime dramatischer Allegorie.

mehr hervortreten lassen und der kirchlichen Feier einen theatralischen Anstrich geben. Zwei Briefe des Bischofs Epiphanius lassen erkennen, daß die Feier des Palmfestes im Orient von festlichen Aufzügen, Spielen und Tänzen begleitet war, was vielleicht auf eine mimisch-dramatische Vorführung des Einzugs Christi hindeutet*). Auch lebende Bilder sind hier bereits im 5. Jahrhundert erwähnt und Abbildungen, die man in römischen Katakomben gefunden und welche wahrscheinlich dem 5. und 6. Jahrhundert angehören, zeigen die Jungfrau Maria, die bis in die Mitte des 5. Jahrhunderts nur stehend und ohne das Kind Jesu auf den Sarkophagen abgebildet erscheint, in theils stehender Stellung und das Christkind im Arme tragend, theils sitzend und das Kind auf den Knien haltend; woraus Magnin mit Recht den Schluß zieht, daß die Künstler in beiden Fällen wahrscheinlich nur darstellten, was sie zu ihrer Zeit bei den kirchlichen Festfeiern sahen.

Im Gegensatz zu der auf Augenreiz berechneten Ausbildung des Cultus im Oriente wurde in Italien zu jener Zeit hauptsächlich die Musik als Mittel, dem Cultus eine würdige Anziehungskraft zu verleihen, gepflegt, die Musik, welche ja auch in der Sprache dieses Landes ihren Zauber übt und immer einen der wichtigsten Theile seiner dramatischen Entwicklung bilden sollte. Ueberhaupt hat die Liturgie schon von Anfang an einen überwiegend musikalischen Charakter gehabt. Wie die musikalischen Formen derselben theils in jüdischem Cultus, theils in der griechischen Musik wurzelten, ist bereits nachgewiesen. Der heilige Ambrosius (um 340 geb., 397 gest., seit 374 Bischof zu Mailand) hatte sich dadurch schon große Verdienste um die Hebung des Kirchengesanges erworben, daß er die von Ignatius im 2. Jahrhundert in Antiochien eingeführten, dann auf die griechische Kirche übertragenen Antiphonien und Responsorien, bei denen ein Spruch vom Priester angestimmt und, nachdem der darauf folgende Psalm als Wechselgesang von zwei Chören vorgetragen worden, von der Gemeinde wiederholt wurde, nun auch in die römische Kirche einführte. Er reformirte aber auch noch den Kirchengesang überhaupt, indem er ihm die sogenannten authen-

*) Schack a. a. O. I. Th. S. 21.

tischen Tonleitern der Griechen*) zu Grunde legte, und bereicherte endlich den Hymnenschatz der Kirche durch den nach ihm benannten Lobgesang (Te deum laudamus). Gregor der Große, (um 540 geb., 604 gest.) löste den christlichen Kirchengesang aber dadurch wieder von dem heidnischen los, daß er ihn aus den rhythmischen Fesseln der Sprache befreite und nicht, wie die Griechen, den Ton dem Rhythmus der Worte, sondern die Worte dem Tone unterordnete, wodurch dieser unabhängig von der Verschiedenheit der Sprache und die Musik gewissermaßen zu einer ganz allgemeinen Sprache der Menschheit wurde, die nun nach eigenen rhythmischen Gesetzen und Zwecken verfahren konnte. Freilich verzichtete die Musik anfänglich noch fast ganz auf jede rhythmische Bewegung. — Gregor fügte den vier authentischen Tonleitern vier andere, die plagialischen,**) zu und griff auch noch dadurch tief in den Gottesdienst ein, daß er die Gemeinde vom Kirchengesang ausschloß und besondere in Gesangschulen gebildete Chöre in's Leben rief. Obschon das letztere nicht in voller Strenge durchgeführt wurde, sondern die Gemeinde bei einzelnen Gesängen doch noch betheiligt blieb, man sich auch nicht überall dieser Anordnung anschloß, so glaube ich doch, daß dieselbe für die Ausbildung des kirchlichen Dramas von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung war. Denn so lange die Gemeinde an der Liturgie oder am liturgischen Drama selbst mit thätig betheiligt war, konnte sie sich ihnen gegenüber nicht als bloßer Zuschauer fühlen; sie hatte ein überwiegend anderes Interesse dabei als dieser und brauchte daher in demselben Maße die Forderungen eines solchen nicht zu erheben. Dies Verhalten mußte jedoch ein wesentlich anderes werden, nachdem die Gemeinde so gut wie ganz von der äußeren Betheiligung an der Liturgie ausgeschlossen war, denn wenn sie jetzt auch noch immer innerlich daran betheiligt bleiben sollte, so war hierdurch keineswegs bedingt, daß sie es in dem Maße blieb, um nun nicht

---

*) Diese Tonleitern entsprachen in der Tonfolge der phrygischen, dorischen, hypolydischen und hypophrygischen Tonart. Sie gehen von den Grundtönen d, e, f und g aus und ihre Tonfolgen setzen sich in den diatonischen Intervallen der C-dur-Tonart fort.

**) Diese entstanden durch die Verlegung des Grundtons auf die Unterquart des Grundtons der authentischen Tonleitern.

doch die Forderungen eines Zuschauers an die liturgische Darstellung zu stellen, die in dem Gregorianischen Kirchengesange auch wirklich schon zu einer Kunstleistung geworden war. Hierzu mußte noch beitragen, daß Gregor der liturgischen Seite des Gottesdienstes eine der Forderung der Zeit entsprechende ceremoniellere und dabei mehr in die Sinne fallende Ausbildung gab, um die damals noch immer in Blüthe stehenden heidnischen Spiele und Volksbelustigungen damit zu verdrängen.

Daß aber die Kirche auch noch weiterhin mit ihnen zu kämpfen hatte, dafür brauche ich mich nur auf die von dem Grafen Schack in seiner trefflichen Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien dafür beigebrachten Beweise zu berufen, wonach (wie Procopius sagt) noch im 6. Jahrhundert sowohl in Rom, wie in Konstantinopel tragische Vorstellungen stattfanden; das dritte Konstantinopolitanische Concil v. J. 680 die Schauspiele der Mimen verbot und Geistlichen und Mönchen den Besuch der scenischen Spiele untersagte; 813 zu Tours und 816 zu Aachen ähnliche Verbote erlassen wurden; der Bischof Agobordus noch 836 auf Histrionen, Mimen und Joculatoren schmäht; die Capitularien der späteren Carolingischen Zeit ausdrücklich von Scenicis sprechen, auch diesen verboten wird, geistliche Kleider anzulegen, was (wie Schack annimmt) hauptsächlich deshalb geschah, um gemeinschaftlich mit den Geistlichen ihr Spiel zu treiben*). Der Umstand, daß die Aus-

*) Auch das Concilium Trullanum vom Jahre 692 war ganz besonders gegen die Betheiligung der Christen an der Feier der Calenden und die dabei stattfindenden öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Vermummungen der Männer in Frauenkleider und der Frauen in Männerkleider, sowie gegen das Tragen von Masken gerichtet. Weitere Belege finden sich auch bei Ancona a. a. O. p. 48 und 49, besonders für das 10. Jahrhundert; bei Klein a. a. O. IV. Bd. S. 26 und 104. — Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien (deutsch von N. G. Julius; Leipzig 1852, 2 Bde.) I. Bd. S. 207 erwähnt nach Mariana, daß ein spanischer Bischof in Barcelona im 7. Jahrhundert abgesetzt wurde, weil er in seinem Sprengel Schauspiele mit Anspielungen auf die heidnische Götterlehre darstellen ließ. K. Hase (Das geistliche Schauspiel, Stuttgart 1858, S. 9) gedenkt eines Synodalbeschlusses unter Ludwig dem Frommen, welcher den Clerikern verbietet, Schauspielen auf der Bühne oder bei Hochzeiten beizuwohnen oder, bevor die Komödianten eintreten, aufzustehen und hinwegzugehen. — Hindeutungen, daß auch bei den Gothen in Spanien sich römische Spiele erhielten, findet man außer bei Schack, a. a. O. Bd. I. Nachträge 1 und S. 73, auch noch bei F. Wolf, Studien z. Geschichte d. Spanischen u. Portugiesischen Literatur (Berlin 1859) S. 474 u. f.

drücke: Mimen, Joculatoren, Histrionen sehr dehnbare sind und sich wohl gar nicht auf wirkliche Schauspieler beziehen dürften, ist freilich ebenso zu berücksichtigen, wie daß man in einer späteren Zeit mit den Namen Tragödien und Komödien nicht immer das zu bezeichnen pflegte, was man im eigentlich dramatischen Sinne darunter versteht. Doch andererseits lassen verschiedene der hier angeführten Verbote keinen Zweifel darüber zu, daß jene Ausdrücke sich wirklich mit auf dramatische Spiele beziehen, daher es eben so unberechtigt sein würde, ihnen wegen der Dehnbarkeit jener Ausdrücke diese Bedeutung ein für allemal absprechen zu wollen. Die Annahme Magnin's, daß die dramatischen Spiele, gleichviel in wie veränderten und herabgekommenen Formen, sich unmittelbar von den Römern durch's ganze Mittelalter fortgepflanzt haben und nie völlig unterbrochen wurden, ist von der größten Wahrscheinlichkeit, wenn es auch vielleicht zu weit gegangen ist, dies nicht nur für das volksthümliche Drama, sondern auch für die höheren Formen desselben zu behaupten *). Allerdings aber mögen die weltlichen, von den römischen Atellanen ausgegangenen Volksspiele im Laufe der Zeit sich sehr verändert haben; und was das Literaturdrama der Römer betrifft, so ist uns davon aus späterer Zeit so wenig erhalten geblieben, daß auf ein zeitiges Absterben desselben zu schließen ist. Wir besitzen davon nichts als den Versuch eines Unbekannten, der Aulularia des Plautus eine veränderte Form zu geben. Dieser Versuch, der Querolus, ist wohl auch fälschlicherweise dem Plautus selber noch beigemessen worden. Seine Entstehung wird von Magnin in's 4., von Anderen in's 7. Jahrhundert verlegt. Dem 4. Jahrhundert gehört ferner der Ludus septem Sapientium (Spiel der sieben Weisen) des Decius Magnus Ausonius an, welcher jedoch vom Drama kaum mehr hat, als daß die Sprache darin auf verschiedene Personen vertheilt ist, da die sieben Weisen ganz vereinzelt auftreten und jeder von ihnen nur eine, seine Weisheit auskramende Rede hält. Alles was sonst noch in lateinischer Sprache in dramatischer Form geschrieben uns vorliegt, gehört schon der christlichen Dichtung an. Von dieser sind vor Allem die Klosterspiele der Gandersheimer Benedictiner-Nonne

*) Magnin, Les Origines du Théâtre moderne (Paris 1838). I. X. et suiv.

Hroswitha (um 920 geb., 967 gest.) zu nennen, weil sie beweisen, daß die Dramen der Römer sich damals noch immer großer Beliebtheit erfreuten und die Kirche noch immer Anstrengungen machte, sie zu verdrängen. Denn Hroswitha schrieb ihre christlichen Dramen in Terentianischer Form, zu dem ausgesprochenen Zweck, den Terenz mit seinen eigenen Waffen bei ihren Klosterfrauen zu schlagen. Sie suchte sich des Reizes seiner Sprache zu bemächtigen, um sie im Gegensatze zu ihm, der mit ihr die wollüstige Liebe geschildert, zum Preise der weiblichen Keuschheit zu verwenden. Sie führte aber ihre der Legende entnommenen Heldinnen und Helden dabei in fast noch bedenklichere Situationen, als er; mit einer Naivetät und Glaubensinnigkeit jedoch, welche alle Lüsternheit ausschlossen. Dabei zeigen ihre Dichtungen eine Freiheit der dramatischen Bewegung, welche sie vor allen kirchlich dramatischen Werken des Mittelalters auszeichnen und eine Feinheit der Sprache, die selbst unter den Gelehrten der Renaissance in Deutschland wieder einen Sturm der Bewunderung erregte, als Celtes, nachdem er sie dem Staube der Bibliothek entrissen, 1501 mit einer Ausgabe derselben hervortrat*).

Hroswitha bewegte sich im Kloster Gandersheim, welches lange nur von Aebtissinnen fürstlichen Ranges geleitet wurde, in der feinsten und gebildetsten Gesellschaft ihrer Zeit, wie sie ja in unmittelbarem Auftrag Otto's II. eine Geschichte Otto's I. und noch ein anderes Gedicht in Hexametern schrieb, welches die Gründung des Klosters Gandersheim und die ältere Geschichte des Ottonischen Hauses behandelte. Magnin, welcher Hroswitha „das deutsche Wunder" nennt, weist darauf hin, daß ihre Stücke nicht dazu bestimmt erscheinen, gesungen, sondern recitirt zu werden. Auch ist er der Meinung, daß sie trotz ihres verfänglichen Inhalts von den Klosterfrauen aufgeführt worden seien, welcher Ansicht auch Klein, auf selbständige Untersuchungen gestützt, beitritt**). Bemerkenswerth ist, daß diese Stücke bereits dramatische Elemente enthalten, welche erst

*) 1850 und 1857 (Altona, Lübeck) erschien von diesen Dramen eine deutsche Uebersetzung von Bendixen, nachdem 1845 Magnin schon eine vorzügliche französische Uebersetzung herausgegeben und mit Noten versehen hatte: Théâtre de Hroswitha, Religieuse allemande du X. siècle. In Klein, Geschichte des Dramas, Bd. III. S. 682 u. f. findet man ausführliche Inhaltsanzeigen und Auszüge derselben.

**) a. a. O. Bd. III. S. 679 u. f.

spät, und wie es scheint, ohne Zusammenhang mit ihnen, wieder in den Mirakelspielen und Moralitäten hervortreten. Der Gallicanus ist bereits ein Märtyrerstück. Im Dulcitus liegt, wie Bendixen es bezeichnet, eine heilige Burleske, eine Märtyrerposse vor. Der Callimachus erinnert in einzelnen Scenen sogar an Situationen von Shakespeare's „Romeo und Julia." Und in dem Spiele „Fides, Spes et Caritas" (Glaube, Hoffnung und Liebe) liegt gewissermaßen schon eine Allegorie, eine Moralität vor.

Die Nonne Hroswitha verfolgte also mit ihren Dramen einen ähnlichen Zweck, wie der Verfasser des „Leidenden Christus", aber in freierer Weise, als wirkliche Dichterin. Es entsteht hier die Frage, ob diese erneuten Versuche, das heidnische Drama durch seine eigenen Formen zu verdrängen, nur vereinzelt stehen oder ob ein gewisser Zusammenhang zwischen ihnen durch fortlaufende Mittelglieder besteht? Für das letztere dürften vielleicht die Spiele sprechen, deren Gregor von Tours (540—590) in seiner fränkischen Geschichte gedenkt und die er barbatoriae nennt. Magnin*) hält sie für eine Art kleiner, vielleicht nur pantomimischer Dramen, wie sie Rodegonde, Aebtissin von St. Croix in Poitiers, ihren Nonnen zu spielen erlaubte. Auch rechnet dieser Gelehrte noch gewisse dialogisirte Spiele hierher, welche man bei der Leichenfeier der Aebte und Aebtissinnen der Klöster darzustellen pflegte. Gregor von Tours berichtet von demjenigen, welches 587 bei der Todtenfeier der obengedachten Aebtissin Rodegunde aufgeführt wurde. Eines dieser Spiele, welches der Leichenfeier des heiligen Adelhard, Abts von Corvey, gedient, ist erhalten geblieben und zeigt einen allegorischen Charakter.

In ganz anderer Weise suchte man zur selben Zeit im Orient, wo, wie wir fanden, die heidnischen Lustbarkeiten in ungleich größerem Umfange als im Westen, besonders aber ein immer mehr überhand nehmender Bilderdienst, in den Gottesdienst eingedrungen waren, gegen diese Mißbräuche anzukämpfen. Nachdem man hier die Kirche dadurch von jenen theils heidnischen, theils weltlichen Elementen zu reinigen gesucht hatte, daß man gewisse Feste einsetzte, bei denen sich die vom Volke und von der niederen Geistlichkeit nun

*) Journal des Savants 1860. p. 313.

einmal geforderte Lust regen und austummeln durfte, um sie dann aber auch auf sie zu beschränken, was z. B. zur Einführung des bis über das Mittelalter hinausreichenden Narrenfestes führte *), schlug man jetzt plötzlich das entgegengesetzte Verfahren ein, indem man jene Mißbräuche völlig auszurotten suchte. Dieser Eifer war hauptsächlich gegen den Bilderdienst gerichtet, der hier allerdings zu einer Art Götzendienst ausgeartet war, unter dem das wahre Christenthum ganz zu verschwinden drohte. Der Bilderdienst war von Asien her in die christliche Kirche eingedrungen, nicht ohne Widerspruch der Kirchenlehrer, die sich schon auf der Synode von Elvira (305) zum Theil dagegen erhoben hatten; wogegen Andere, später auch Gregor der Große, die bildlichen Darstellungen vertheidigten, weil sie sich für diejenigen, welche der kirchlichen Sprache nicht mächtig waren, als wirksame Symbole des Glaubens erwiesen. Schon im 6. Jahrhundert artete in der griechischen Kirche der Bilderdienst aber aus. Eine Reaction erfolgte, die um so stärker wurde, je fanatischer der Widerstand war, auf welchen sie stieß. Die oströmischen Kaiser, welche durch den Bilderdienst die Einheit des Staates für gefährdet hielten, beschlossen dessen gewaltsame

*) Einzelne Schriftsteller haben diese Einführung erst dem Patriarchen Theophyles in Constantinopel (um 990) zugeschrieben. Er hat dieses Fest aber wohl nur aufs Neue in die griechische Kirche zurück geführt, aus der es durch die Bilderstürmer verdrängt worden sein mochte. Denn jedenfalls ist es älteren Ursprungs, da schon der heilige Augustin dagegen geeifert hat und im 7. Jahrhundert sich die Concile nachweislich dagegen erklärten, so das Toled. Concil von 633, welches — wahrscheinlich aber vergeblich — die Abhaltung des Narrenfestes verbot. Der Zusammenhang desselben mit den Saturnalien erhellt aus der Uebereinstimmung ihres Charakters, da sie beide auf die Darstellung der menschlichen Gleichheit, dort der natürlichen hier der christlichen, gerichtet sind, was allein auf ein hohes Alter derselben hinweist. Die Parodie, welche später die Formen, Gebräuche und Mißbräuche der christlichen Kirche darin erfuhren, mag ursprünglich wohl gegen die römische und griechische Gottesverehrung, deren Formen und deren Priester gewendet gewesen sein. Soweit wir es kennen, wurde das Narrenfest am Tage der unschuldigen Kindlein gefeiert, daher man wohl auch den Papst oder Bischof, den man für diesen Tag mit grotesker Feierlichkeit in den Kirchen erwählte, aus den Chorknaben nahm, wonach das Fest in England benannt wurde (the feast of the boy bishop). 1445 verbot Carl VII. die Abhaltung dieses Festes in Paris, bei welchem noch damals die niederen Geistlichen in Masken und grotesken Vermummungen tanzten. Erst 1552 wurde es hier völlig unterdrückt.

Unterdrückung, wodurch der Staat aber gerade auf's tiefste erschüttert und zerrüttet werden sollte. Auch bestand nach 160jährigem Kampfe das Concil von Nicäa doch wieder auf der Zulassung der Bilder, nicht ohne Widerstand der Kaiser jedoch, so daß sie erst 842 wirklich durchgesetzt wurde.

Dieser Streit veranlaßte die völlige Losreißung der römischen Kirche vom byzantinischen Kaiserthum, dem sie trotz des schon erlangten Primats bisher noch unterworfen geblieben war, da der Papst (Gregor II.) in jenen Verordnungen einen Eingriff in die Rechte der Kirche erblickte. Ein 731 von ihm berufenes Concil bedrohte die Bilderstürmer mit Excommunication. Die Bildwerke der Kirchen wurden vermehrt. Die griechischen Künstler fanden in Italien, auf das sie den byzantischen Kunststil jetzt übertrugen, Aufnahme und Beschäftigung. Nichtsdestoweniger sollte auch hier der Bilderdienst allmählich Einschränkungen erfahren; was aber erst dann entschiedener hervortrat, als die gegen denselben erregte Bewegung im Osten wieder erlosch. In nicht wenigen Kirchen des Abendlands erhielt sie sich bis ins 10. Jahrhundert.

Doch nicht nur mit dem griechischen und römischen Heidenthum und deren Festen und Spielen, nicht nur mit den aus den alten Religionen Asiens in sie eindringenden Anschauungen und gottesdienstlichen Formen hatte die christliche Kirche zu kämpfen, nicht nur ihnen glaubte sie in diesem Kampfe bei der Ausbildung des Gottesdienstes abwechselnd Concessionen machen und wieder entziehen zu sollen, auch dem germanischen Heidenthum gegenüber hatte sie einen ähnlichen Widerstand zu überwinden und ähnliche Rücksichten zu nehmen*).

Formen, in denen wennschon nur ganz rohe Keime des Dramatischen lagen, hat es auch bei den Festen der Germanen gegeben. Auch sie wurden mit Aufzügen, mit Vermummungen, mit

*) P. Anselm Schubiger, Benedictiner des Stifts Einsiedeln, Musikalische Spicilegien (in d. Publ. ält. prakt. u. theor. Musikw., IV. Jahrg. 5. Bd., Berlin 1876) S. 4, gibt z. B. an, daß Papst Gregor der Große den zur Bekehrung der Angelsachsen entsendeten Bischof Augustin anwies, den rohen Gemüthern nicht Alles auf einmal zu nehmen und den zum Christenthum Uebertretenden selbst ihre herkömmlichen Mahlzeiten in der Nähe des Gotteshauses an den Festen der Kirchweihen und der Märtyrer zu gestatten.

Gesängen, ja selbst mit dialogischen allegorischen Streitspielen gefeiert. Einzelne dieser Feste fielen zufällig mit solchen der Kirche zusammen, anderen bequemte die letztere wohl auch die ihrigen an. Vom Julfeste, welches mit unserem Weihnachtsfeste zusammenfiel, nahm sie die Umzüge auf, bei denen der alte Heidengott Wuotan nun als Knecht Ruprecht mitziehen durfte. Auch ließ sie den Gebrauch, heimlich Geschenke in die Häuser zu werfen, bestehen und die, welche man sonst dem Gotte weihte, wurden, in Erinnerung an das Fest der unschuldigen Kindlein und an die Anbetung der drei Könige, den Kindern nun dargebracht, Gebräuche, die sich bis auf das Julbrod, den Weihnachtskuchen, bis heute erhalten haben. Vom Eostrafeste erhielt sich lange das Winter- und Todaustreiben und Sommersingen. An vielen Orten kämpften wohl auch zwei als Winter und Frühling verkleidete Personen, sei es mit Worten, oder auch handgreiflich mit der Kraft ihrer Muskeln, bis der Winter übereingekommenermaßen dem Frühling erlag. Vom Sonnenwendfeste erhielten sich die Johannisfeuer, um welche man tanzte und sang. In all diesen Bräuchen lagen aber Keime dramatischer Entwickelung. Besonders ist es nicht unmöglich, daß jene Kämpfe zwischen Frühling und Winter hier von den Barden, dort von den Joculatoren, die allmählich mit einander verschmolzen, weiter entwickelt wurden und zwischen ihnen und den allegorischen Streitspielen der Trouvères ein entfernter Zusammenhang bestände.

Immerhin war der Kampf, welchen die Kirche mit den religiösen Festen und Bräuchen der germanischen Völker zu kämpfen hatte, ein ungleich geringerer, weil das Christenthum durch seine Innerlichkeit dem Geiste der germanischen Völker entsprach und sie es vorzugsweise von dieser Seite erfaßten. Wo aber in den germanischen Ländern römische Sprache und Bildung eingedrungen, ja zum Theile herrschend geworden waren, hatte die Kirche, obschon ihr diese die Wege gebahnt, doch mehr mit ihnen, als mit den germanischen Ueberlieferungen zu kämpfen. Das war selbst in Bezug auf die dramatischen Spiele der Römer der Fall, die sich fast überall in ihnen festgesetzt hatten, wie es denn in fast allen uns hier beschäftigenden Ländern, besonders in Frankreich und Spanien, Reste römischer Theater gibt.

II.

Entwicklung der kirchlichen Spiele bis zum Uebergang derselben in die Volkssprache.

Scheu vor der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi. — Einfluß hiervon auf die Entwickelung der Kunst und des Dramas. — Grund der gegensätzlichen Richtung in der Ausbildung ritualer und dramatischer Formen. — Alterbestimmung der uns erhalten gebliebenen dramatischen kirchlichen Spiele. — Unsicherheit der Merkmale; die Gegensätze der rein liturgischen und der sich aus den Fesseln der Liturgie befreienden Spiele. — Auftreten allegorischer, weltlicher und komischer Elemente. — Der Abschied des Hallelujah. — Andere volksthümliche Kirchenfeste; das Eselsfest. — Gottesdienstliche Spiele und Klosterspiele. — Scholastischer Einfluß. — Eintheilung der kirchlichen Spiele; rituale und liturgische Dramen, Mysterien und Mirakelspiele. — Kirchliche Spottspiele und Farcen. — Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. — Das Fronleichnamsfest. — Verbot der Spiele in Kirchen. — Eindringen der Volkssprache. — Darstellungsweisen. — Aelteste der erhaltenen Spiele.

Wie sehr auch die Kirche die heidnischen Anschauungen und darum die aus ihnen hervorgegangene griechische und römische Bildung bekämpfte, so fand sie sich doch, wie sich zeigte, darauf angewiesen, dieser Bildung, besonders der Sprachen, zu ihren eigenen Zwecken sich wieder selbst zu bedienen. Die Sprache der Römer war die Sprache der Kirche geworden und es lag nun in deren Interesse, dieselbe zur Weltsprache zu machen, was aber, wenn überhaupt, doch nur möglich war, falls diese Sprache eine Literatur, eine lebendige Dichtung besaß. Es lag hierin ein Widerspruch, in dem sich die Kirche während des ganzen Mittelalters bewegte. Sie erkannte wohl, daß, wenn sie die alte Bildung, die alte Wissenschaft, Literatur und Dichtung verdrängen wollte, sie dafür, und zwar in derselben Sprache, eine neue zu schaffen hatte. Aber ganz nur auf ihre eigenen Zwecke gerichtet, wurden diese neuen Versuche von ihr doch zu sehr eingeengt, als daß sie einen Ersatz für jene heidnischen bieten und ähnliche Wirkungen wie diese hätten ausüben können. Wir haben gesehen, wie früh die Kirche bestrebt war, das heidnische Drama durch ein christliches zu ersetzen. Allein es stand dem die Scheu vor der Unantastbarkeit des in den Evangelien niedergelegten göttlichen Worts gegenüber. Wohl hatte das kirchliche Ritual eine im weitesten Sinne dramatische Form angenommen und gewiß

lagen in der Liturgie schon bedeutende Keime zu einer dramatischen Entwicklung vor. Eine solche hätte aber doch niemals stattfinden können, wenn das Ritual ein allgemein bindendes und feststehendes gewesen und für immer geblieben wäre, da alle dramatische, wie alle künstlerische Entwicklung eines Momentes freier Gestaltung bedarf. Es konnten also immer nur diejenigen Theile und Momente des kirchlichen Rituals sein, welche selbst eine Erweiterung, eine Entwicklung zuließen, von denen die Entwicklung eines kirchlichen Dramas auszugehen vermochte und gewiß gab es deren, da, wie wir fanden, den einzelnen Kirchen und Kirchenvorständen eine gewisse Freiheit in der Anordnung und Ausübung des Gottesdienstes überlassen war. Gleichwohl ist die Entwicklung dramatischer Formen aus den ritualen Formen des christlichen Gottesdienstes entweder eine verhältnißmäßig späte gewesen oder wenn sie eine frühere war, nicht von der Feier der eigentlichen Glaubensfeste, am wenigsten von der Feier des Osterfestes ausgegangen, da man bereits im Jahre 305, als auf der Synode von Elvira über den Bilderdienst in den Kirchen berathen und dieser im Allgemeinen zugelassen wurde, die bildliche Darstellung der Person Christi selbst gleichwohl verbot. Um wie viel weniger würde man eine dramatische Vorführung d. i. also eine lebendige Verbildlichung der Persönlichkeit und der Leidensgeschichte des Heilands geduldet und ertragen haben. Auch scheint man keinem Verbot der Concile williger und allgemeiner als diesem nachgekommen zu sein, was zugleich darauf hinweist, daß dieses Verbot nicht sowohl gegen eingerissene Uebelstände oder Gebräuche gerichtet war, als einen durch den Bilderdienst zu befürchtenden Uebergriff auch auf dieses heiligste Gebiet des christlichen Glaubens und der christlichen Ueberlieferung nur vorbeugen sollte. Bedurfte es doch später sogar erst eines besonderen Concilbeschlusses, um die Geistlichkeit zur Darstellung der Persönlichkeit Christi, hauptsächlich in den Situationen des Leidens zu bestimmen. So sehr hatte die rein symbolische Behandlung dieses Theils der liturgischen Festfeier sich ausgebreitet und so fest war sie eingewurzelt, daß man sich nun d i e s e m Gebote allerdings, am meisten in Griechenland, widersetzte. Hier stellte man, um der Vorschrift nachzukommen, zwar Christus am Kreuze dar, aber kostbar gekleidet und mehr, als ob er im Triumph

auf einem Throne säße, als am Marterwerkzeuge litte. Doch setzte sich gewiß auch im Abendlande die symbolische Darstellungsweise der Persönlichkeit Christi noch fort, vor Allem bei der Verbildlichung seiner Leidensgeschichte. Noch im Jahre 1316 weist ein Synodalbeschluß auf eine Feier der Osternacht hin, wie sie einfacher und symbolischer kaum in jenen früheren Jahrhunderten stattgefunden haben konnte. Es wurde darnach in der Osternacht ein wahrscheinlich am Charfreitag in das Sepulchrum der Kirche niedergelegtes Crucifix wieder daraus hervorgenommen, was immerhin einen feierlichen Eindruck zu machen im Stande war, dem Wortlaute des Verbotes nach diese Wirkung jedoch weniger hervorbrachte. Vielmehr drängte das Volk, einer abergläubischen Vorstellung zufolge, nach welcher Derjenige, der das Kreuz also aufnehmen sähe, in dem nächsten Jahre nicht sterben würde, mit solchem Ungestüm nach der Grabstätte, daß den Geistlichen geboten wurde, das Mysterium den Augen des Volks ganz zu entziehen. Gregor von Tours ist überhaupt der Erste, welcher die Abbildung eines gekreuzigten Christus erwähnt, die in der Hauptkirche von Narbonne ausgestellt war, aber einen so großen Unwillen erregte, daß man sie mit einem Schleier verhüllen mußte.

Jenes dem Ausgang des 4. Jahrhunderts angehörende Drama vom „Leidenden Christus“, welches dem Gregor von Nazianz zugeschrieben wird, bietet keinen Gegenbeweis hierfür dar. Vielmehr erlauben uns die hier vorgeführten Thatsachen den Schluß, daß dieses Drama kaum für die Aufführung geschrieben, gewiß aber nicht öffentlich dargestellt worden sein könne, sondern lediglich ein literarisches Erzeugniß war. Wenn es aber auch wirklich aufgeführt worden sein sollte, so würde dies doch als ein nur vereinzelter Versuch erscheinen, der ohne weitere Folge und Bedeutung für die Entwicklung des Dramas geblieben ist.

Es ist keine Frage, daß dieses lange und scheue Festhalten an der symbolischen Darstellung des Heiligen dazu führen mußte, bei der späteren Entwicklung der Kunst das Hauptgewicht noch lange auf die geistige Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes zu legen, woraus sich die tiefe Innerlichkeit des geistigen Ausdrucks

erklärt, welche die vorzüglicheren Werke derselben, selbst bei noch großer Befangenheit, ja Mangelhaftigkeit der Form, auszeichnet. Zunächst aber mußte es hemmend auf sie, besonders auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas einwirken, schon weil diesem hierdurch der bedeutendste Gegenstand, der Opfertod Christi, entzogen ward.

Magnin sucht zwar darzuthun, daß man auch ohne jenes Verbot schwerlich bei den Vorstellungen des Leidens würde haben verweilen wollen, da dies dem Geiste des ersten Christenthums zu sehr widersprochen hätte, welches den Tod nicht als das Ende des Lebens, sondern als die Pforte zu einem neuen und besseren Leben betrachtete. Und in der That, so wahrscheinlich es ist, daß bis zum 8. Jahrhundert die Leidensgeschichte Christi nicht wohl zum Gegenstand einer dramatischen kirchlichen Darstellung gemacht werden konnte, so schließt dies noch keineswegs dramatische kirchliche Darstellungen anderer Begebenheiten aus der Lebensgeschichte Christi oder der Heiligen, so wie Darstellungen ganz anderer Art in den Kirchen, wie sie an den Vigilien und den Narrenfesten unzweifelhaft statt fanden, aus. Denn nirgends hören wir, daß die Feier dieser Feste durch jenen Ausschluß der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi eine Beschränkung erfahren hätte; Klagen über den dabei stattfindenden Mißbrauch werden fort und fort wieder laut. Und jene in den römischen Katakomben aufgefundenen Muttergottesbilder weisen zwar nicht mit Bestimmtheit, wohl aber mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Mariencultus hin, der schon dramatische Formen gewonnen haben dürfte.

Und warum sollten auch nicht neben der rein symbolischen, sich streng an die Liturgie und die Evangelien bindenden Passionsfeier andere freier und weiter entwickelte dramatische Darstellungen eben so gut hergegangen sein, wie neben der strengen Enthaltung von der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi der Bilderdienst sich im Uebrigen in immer reicherem Umfange entwickelte? Ich werfe jedoch diese Frage nicht auf, um ein so frühes Alter dramatischer kirchlicher Darstellungen wahrscheinlich zu machen, sondern nur, um die Zulässigkeit einer solchen Annahme und die Möglichkeit darzuthun, daß bei der Freiheit, welche den einzelnen Kirchen und Kirchenvorständen in Bezug auf die Ausbildung der kirchlichen Fest-

feiern gegeben war und bei der Verschiedenheit der Anschauungen über die Anwendung dramatischer Formen auf heilige Gegenstände, sehr wohl gleichzeitig einzelne Bischöfe im strengen Festhalten an den liturgischen Formen und an den Evangelien die Ausbildung dramatischer Formen ganz von sich ablehnen, andere die darin liegenden dramatischen Keime, hier mit rückhaltender Vorsicht und Befangenheit, dort mit ungleich freierem Sinne zur Entwicklung bringen konnten.

Zu welcher Zeit die Entwicklung der kirchlich dramatischen Spiele auch begonnen haben möge, immer wird sie zugleich diese verschiedenen Richtungen eingeschlagen und zwischen ihnen auf- und niedergeschwankt haben, immer werden ihre Erscheinungen dem entsprechend sehr verschiedene, bald sich eng an die Liturgie und das Evangelium anschließende, bald freier und selbständiger aus ihnen hervor und heraustretende, die Entwicklung selbst nicht immer nur eine fortschreitende, sondern auch wieder eine rückläufige, rückgreifende gewesen sein, im Ganzen sowohl, wie in den einzelnen Ländern, Provinzen und Kirchen.

Das ist es, was die Bestimmung der Entstehungs-Zeit der bis jetzt an's Licht gezogenen kirchlichen mittelalterlichen Spiele zum Theil zu einer so schwierigen, unsicheren macht. Das Erste aber, was uns an ihnen bemerkenswerth erscheinen sollte, ist, daß sie bis jetzt ausschließlich den Ländern der römischen Kirche angehören.

Im Uebrigen lassen sie sich zunächst unterscheiden als solche, deren Alter sich durch einzelne in ihnen enthaltene Zeitbeziehungen oder beigefügte Bemerkungen annähernd oder auch sicher feststellen läßt, und als solche, bei denen dies nicht der Fall. Die lateinische Sprache ist kein ganz sicheres Merkmal für die Beurtheilung dieser Frage. Obschon es gewiß ist, daß die ältesten kirchlichen Spiele nur in lateinischer Sprache abgefaßt wurden, so wird man dergleichen Spiele doch noch ziemlich lange in dieser geschrieben haben, nachdem die Volkssprachen ebenfalls in sie Eingang gefunden hatten, ja nachdem man sie auch schon ganz in der Volkssprache schrieb. So ist dasjenige Stück, welches man lange für das älteste aller dieser kirchlichen Spiele gehalten hat, „das Mystère von den klugen und thörichten Jungfrauen“ theils in lateinischer,

theils in provençalischer und nordfranzösischer Sprache, also farcirt, geschrieben, das dem 12. Jahrhundert beigemessene Mystère der Résurrection du sauveur schon ganz in der Volkssprache, während doch in derselben Zeit und auch später noch ganz in lateinischer Sprache gehaltene kirchliche Spiele geschrieben worden sind. Selbst die Form der lateinischen Sprache ist kein sicheres Merkmal des Alters da eine frühere Dichtung in späterer Zeit wieder aufgenommen und beim Umschreiben der gerade herrschenden Sprachform angepaßt worden sein könnte. Noch viel weniger ist es das Alter der Abschrift.

Zu den charakteristischen Merkmalen des hohen Alters eines kirchlichen Dramas rechnet einer der geist- und einsichtsvollsten Forscher auf diesem Gebiete, der mehrfach genannte Magnin, die Reinheit und Simplicität der Behandlung so wie die aus verschiedenen gleichlautenden Texten hervorgehende unveränderte Verbreitung derselben. Indessen muß Magnin selbst in Bezug auf das erste an einem Beispiele zeigen, wie trügerisch auch noch diese im Allgemeinen zutreffenden Merkmale im einzelnen Falle sind. Denn obschon er aus jenem Grunde ein von E. de Coussemaker *) mitgetheiltes, auf nur ein Gespräch zwischen Maria und dem Engel beschränktes, kleines Mysterium der Verkündigung (welches in einem Processional des 14. Jahrhunderts des Archivs der Capitulare von Cividale enthalten ist) zu den allerältesten Denkmalen dieser Art rechnet, glaubt er dagegen ein in der Behandlung ganz ähnliches, ebendaselbst gefundenes und gewissermaßen ein Pendant dazu bildendes Gespräch zwischen Elisabeth und Maria, welches von Coussemaker als Seitenstück und Fortsetzung jenes ersten und mit ihm ein Ganzes bildend, bezeichnet werden konnte, das gleich hohe Alter absprechen zu sollen, weil das Fest des Besuchs erst seit dem Jahre 1264 gefeiert worden, in welchem die Franciscaner dasselbe in Pisa einführten.

Was aber das zweite der Magnin'schen Merkmale für ein hohes Alter der kirchlichen Spiele betrifft, so erscheint dessen Sicherheit noch minder zuverlässig zu sein, da das spätere Alter eines Schriftwerkes eben so wenig genaue Abschriften vollständig aus-

*) Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique) par M. E. de Coussemaker. Rennes 1860.

schließt, wie das frühere eine gelegentliche Ueberarbeitung desselben. Magnin gründete wohl seine Annahme hauptsächlich nur darauf, daß das individuelle Moment der dichterischen Phantasie in den früheren Zeiten ein noch wenig entwickeltes und die Scheu vor dem Heiligen eine zu große war, um nicht so fest wie möglich an der kirchlichen Ueberlieferung und an dem streng liturgischen Charakter dieser dramatischen Darstellungen festhalten zu sollen. Dies mag auch für einzelne Zeiträume und für einzelne Gegenden zutreffend sein. Ganz allgemein und durchgreifend war es aber wohl nie.

Allerdings zerfallen die uns erhalten gebliebenen älteren Denkmale in solche, welche einen strengliturgischen Charakter haben, sich streng an den Wortlaut der Evangelien und heiligen Schriften binden oder doch so beschaffen sind, daß sie einen Theil des Gottesdienstes selbst bilden konnten und muthmaßlich oder nachgewiesenermaßen denselben auch bildeten, ferner in solche, welche zwar eine selbständigere dramatische Form gewonnen haben, aber doch noch so geartet sind, daß sie sich dem Gottesdienste ein- oder anfügen lassen, — und drittens in solche, welche sich ihrer Form, ihrem Inhalte und ihrer Behandlung nach schon ganz von ihm losgelöst zu haben scheinen. Gleichwohl läßt diese Verschiedenheit allein die chronologische Folge derselben wohl zum Theil annähernd, doch keineswegs durchgehend mit voller Sicherheit feststellen. Von denjenigen der erhalten gebliebenen dramatischen Dichtungen, welche man zu den ältesten rechnet, können verschiedene nicht als rein liturgische bezeichnet werden, auch beziehen sie sich keineswegs alle auf die hohen Kirchenfeste. Das von Coussemaker veröffentlichte Mysterium: „Les Prophètes du Christ“, welches der Abbé Lebeuf in der Abtei St. Martial zu Limoges fand, und Magnin dem 10. Jahrhundert zurechnet und als Oratorium bezeichnet, stellt sich keineswegs als rein liturgisches Drama dar; denn es hält sich in der Darstellung nicht blos an die heilige Ueberlieferung, sondern läßt seine Personen mehr nur in Beziehung zu ihr und im allegorischen Sinne erscheinen. So treten nach einander: Jacob, Jesaias, Jeremias, Daniel, Habakuk, David, Simon, die heilige Elisabeth, Johannes der Täufer, ja auch Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle auf — wohl eines der frühesten uns erhaltenen Beispiele der Herzuziehung alttestamentlicher Personen, sowie der sogenannten Prophetenspiele. —

Auch das schon erwähnte und für fast eben so früh gehaltene Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen (Magnin setzt es in den Anfang des 11. Jahrhunderts) ist, wennschon von tiefstem religiösen Ernste, doch kein rein liturgisches Drama, da es kein Moment der Lebensgeschichte Christi, sondern nur ein Gleichniß behandelt und in Verbindung mit der Fiction des Weltgerichts bringt. Auch zeigt es bereits einen ganz selbständigen Charakter, so daß es sich höchstens an einen Gottesdienst anschließen konnte, vielleicht aber auch losgetrennt von ihm dargestellt worden ist. Ist hier doch schon von Dämonen, welche der Hölle entsteigen, die Rede*).

Dagegen sind die beiden Stücke, welche man für die ältesten der Deutschland zugehörigen ansieht, die in Freisingen aufgefundenen, jetzt in der Bibliothek zu München befindlichen Mysterien: das Officium Magorum und der Ordo Rachelis, wie schon die Bezeichnungen andeuten, von streng ritualem Charakter. Auch haben derartige Darstellungen später noch fortgedauert, wovon Mone**) verschiedene Beispiele gibt. Denn naturgemäß mußte man in Gegenden und Kirchen, in denen man streng auf Reinheit des Gottesdienstes und die Beobachtung der ritualen Formen hielt, auch ebenso streng an den einmal in den Gottesdienst eingeführten dramatischen Formen festhalten und nur unwesentliche Veränderungen und Umbildungen derselben zulassen. So ist man sogar, wie jener bereits oben angeführte Wormser Synodalbeschluß vom Jahre 1316 beweist (S. 37), noch in so später Zeit auf eine einfachere strengere Feier des Auferstehungsfestes wieder zurückgekommen.

Selbst das Vorkommen allegorischer, realistischer und komischer Elemente bietet nicht immer ein sicheres Merkmal für die Zeitbestimmung dar; wohl aber werden sie den streng ritualen und liturgischen Darstellungen immer gefehlt haben, wenn auch in den

*) Dieses Stück war mit dem vorigen und noch einem anderen, kleineren „De mulieribus" in einem Manuscripte derart vereinigt, daß sie lange für nur ein einziges angesehen wurden. Erst Magnin hat diese drei Stücke von einander getrennt. Journal des Savants 1846. p. 76 u. f.

**) Mone, Schauspiele des Mittelalterts (Karlsruhe 1846) I. Th. S. 7 u. f. Auch Du Méril, Origines latines du théâtre moderne (Paris 1849).

Evangelien und heiligen Schriften schon Keime zu einer realistischen und komischen Behandlungsweise liegen. Das Suchen der Eltern Jesu nach einer Herberge, der Esel an der Krippe im Stall, die Anbetung der Hirten und Magier, der Wettlauf der Jünger, die Wächter am Grabe — boten Veranlassung oder doch Gelegenheit hierzu dar. Die Aufnahme von Bileams Esel in das Prophetenspiel mußte es noch mehr begünstigen. In den Weltgerichtsspielen und den ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen vom Antichrist und der Hölle, lagen, wofür ich schon auf ein sehr frühes Beispiel hinweisen konnte (S. 42), die Keime der späteren Diablerien; in den Märtyrerspielen, die wie die Spiele der Nonne Hroswitha beweisen, schon im 10. Jahrhundert vorkommen konnten, die Keime zu der späteren Romantik des Wunderglaubens und des Gräßlichen. Ging doch das Ritual vieler Kirchen bei einzelnen Festen sogar in die Lust und die Heiterkeit des wirklichen Lebens über oder zog doch Elemente von diesen mit zu sich heran. So berichtet Magnin*), daß die liturgische Feier des Weihnachtsfestes während des 10.—13. Jahrhunderts in den Kirchen Frankreichs in folgender zwar durchaus würdiger, doch naiv volksthümlicher Weise stattfand. Man errichtete vor dem Altare ein Zelt, welches den Stall zu Bethlehem vorstellte, zu einer Seite der Jungfrau mit dem Christuskinde zeigte sich ein Engel, zur anderen Joseph, zuweilen wohl auch der Ochse und Esel. Um Mitternacht verkündete der Chor der Engel von dem höchsten Theile der Kirche herab die wunderbare Geburt des Herrn. In einigen Kirchen wurden nun die dem Evangelium Lucas entnommenen Worte, Gloria ꝛc. in griechischer Sprache gesungen, um, wie man glaubt, der historischen Wahrheit näher zu kommen. Nach der Verkündigung stimmte die Geistlichkeit, welche im Chore stand, den Lobgesang an, und die Gemeinde, die im Schiffe ebenfalls stand, erwiderte darauf einstimmig mit dem „Gloria in excelsis Deo, alleluja.“ An welchen Gesang sich dann gewöhnlich noch andere volksthümliche, heitere Gesänge anschlossen, von denen jedes Couplet mit einem Rundtanze endigte, der sich — gewissermaßen ein Symbol für den Entwicklungsgang der kirchlichen Spiele — aus dem Innern der Kirche nach Außen

*) Journal des Savants 1861. p. 489.

bewegte*). Welchen Werth man zeitweilig auf diese Tänze legte, beweist, wie Magnin weiter berichtet, eine Stelle Canciani's**), welcher in einer Urkunde von einem Geldvermächtnisse las, das jährlich demjenigen Burschen und demjenigen Mädchen zufließen sollte, denen bei diesen Tänzen der Preis zuzuerkennen sei. Darauf beruht es wohl auch, daß, als im Jahre 633 das Toledanische Concil die Hallelujahgesänge während der großen Fasten verbot, dies eine große Mißstimmung in den Gemeinden und der niederen Geistlichkeit zur Folge hatte. Es entstand bei dieser Gelegenheit in einigen Diöcesen sogar eine besondere Ceremonie, welche am Tage vor den großen Fasten den Abschied des Hallelujah in bizarrer Weise feierte. Ein Geistlicher, Namens Amalarius, hat darüber berichtet. Das Hallelujah wurde in diesen Spielen sinnbildlich als ein Reisender dargestellt, den man von allen Seiten zu bleiben oder doch bald zurückzukehren beschwor. Diese seltsame, fröhliche, aber ganz unschuldige Festfeier blieb bis in's 15. Jahrhundert in einzelnen Kirchen, unter anderen in Straßburg, Metz, Toul in Gebrauch. Hier war zuletzt die Ausführung

*) Doch lief neben dieser Feier nach den Mittheilungen M. Sepet's (Le drame chrétien en moyen âge (Paris 1878) p. 67.) eine andere her, welche in vielen französischen Kirchen vom 11.—16. Jahrhundert festgehalten wurde und bei welcher die Gottesmutter nur bildlich dargestellt ward. Fünf Geistliche, in Tuniken gekleidet mit Stäben in den Händen, stellten die Hirten dar, auf einer Ambone erschien ein Chorknabe als Engel und verkündete die Ankunft des Herrn. Die Hirten drangen nun in den Chor ein, während die Chorknaben das Gloria der himmlischen Heerschaaren anstimmten. An der Krippe wurden die Hirten von zwei Priestern in Dalmatiken empfangen, welche zwei Frauen darstellten und ihnen das Kind zeigten. Die Hirten knieten nieder und sangen einen Lobgesang, worauf sie in die Kirche zurückkehrten und das Hallelujah anstimmten, an welches sich die große Messe unmittelbar anschloß. — Von besonderem Interesse ist auch eine von Johann d'Arranches, 1069—1079 Bischof der Kathedrale zu Rouen, in seinem Werke über kirchliche Officien mitgetheilte Feier der Erscheinung des Herrn, wovon u. A. auch P. Anselm Schubiger (a. a. O.) einen Auszug gibt. Es ward schon in Costüm mit einfach feierlichem kirchlichen Pompe gefeiert. Ein kostbares Zelt mit golddurchwirkten Vorhängen wurde dem Altare gegenüber aufgeschlagen und versinnlichte die Geburtsstätte Christi. Zu ihr wallfahrteten von verschiedenen Punkten der Kirche ausgehend die drei Könige, Geistliche in königlichem Gewande, einem Stern folgend, der von dem höchsten Punkte des Domes herniederleuchtete.

**) Barbarorum leges antiquae. T. III. p. 84.

nur auf die Chorknaben beschränkt*). Auch jetzt wollte die Kirche durch die Duldung dieses und ähnlicher Feste wohl nichts Anderes bezwecken, als die Feier der hohen heiligen Festtage dafür möglichst rein zu erhalten. Der Volkslust, der sich die niedere Geistlichkeit nur zu gern anschloß, wurde so auch das Fest der drei Könige überlassen. Geeignetere Gelegenheit bot noch das Eselsfest dar, welches zu Ehren des Esels begangen wurde, auf dem Maria mit dem Christuskinde nach Aegypten floh, sowie desjenigen, auf welchem Jesus in Jerusalem einzog, anderer biblischen Beziehungen nicht zu gedenken. Es kam besonders in Frankreich, Spanien und den Niederlanden in Aufnahme und bestand ursprünglich in einem Festzuge, dessen Mittelpunkt ein schönes, als Maria gekleidetes, ein Kind im Arm haltendes Mädchen bildete, welches auf einem Esel ritt und von verkleideten Priestern unter dem Absingen eines lateinischen Lobgesanges, in dessen Refrain das Volk allemal einstimmte, nach der Kirche geleitet wurde. Natürlich schlossen sich, wie bei dem Narrenfeste, Tänze und burleske Aufführungen an. Wenn sie auch beide der Kirche nur aufgedrungen worden sein mögen, und diese ihnen oft durch Verbote zu steuern suchte, mußte sie ihnen gleichwohl Duldung gewähren, so daß sich dieselben bis in's 16., hier und da selbst bis in's 17. Jahrhundert erhielten**). In späteren Zeiten wurden diese Feste wohl auch benutzt, um dem Unmuth über die in der hohen Geistlichkeit eingerissenen Mißbräuche eine scheinbar ungefährliche Ableitung zu geben. So hat es denn in der That den Festen der Kirche an komischen Elementen, die freilich auch erst von Außen in sie hineingetragen wurden, schon seit lange nicht gefehlt, daher es kaum nöthig war, sie für die späteren Mysterien und Mirakelspiele noch außerhalb derselben zu suchen.

Indessen lag es in der Natur der Sache, daß, so lange diese

*) Magnin (Journal des Savants 1860. p. 539), Geistliche Tänze kamen zu Besançon bis 1738 und in St. Anatole zu Salins bis 1742 vor, obwohl sie schon durch Synodalbeschluß von 1585 und 1601 verboten waren. Sie bestanden zuletzt nur noch in einer Promenade um's Kloster.

**) In St. Etienne zu Dijon war das Narrenfest mit einer Art Farce verbunden, die auf einer Bühne außerhalb der Kirche gespielt wurde und in welcher dem Vorsänger der Narren unter vielen ausgelassenen Ceremonien der Bart geschoren wurde, S. Tivier, Historire de lit. dram. en France (Paris 1873) p. 42.

Spiele auf die lateinische Sprache beschränkt waren, dies vor dem Eindringen derartiger Elemente einen gewissen Schutz bot; obschon die in lateinischer Sprache geschriebenen Spiele nicht selten von einem freien heiteren Geiste bewegt erscheinen, was besonders in der rhythmischen Behandlung der Sprache zum Ausdruck kommt. Ebenso lange wurden sie wohl auch, wenn schon nicht stets in der Kirche, so doch an heiligen Orten zur Aufführung gebracht. Bei den ritualen und liturgischen Darstellungen ist ersteres selbstverständlich. Doch auch bei denjenigen lateinischen Spielen, die schon eine selbständigere Form zeigen, wird es meistens annehmbar sein. Wurden selbständigere Spiele in Kirchen aufgeführt, so sind sie gewiß auch von kirchlichen Formen eingeleitet und umrahmt gewesen; wie das aus der Kirche herausgetretene Mysterien- und Mirakelspiel ebenfalls noch längere Zeit eine kirchliche Umrahmung zeigte, an einzelnen Orten sogar durch Predigten und geistliche Reden eingeleitet wurde, so z. B. die uns erhalten gebliebenen Mirakelspiele eines französischen Puy's des 14. Jahrhunderts.

Doch wird man schon jetzt die eigentlich kirchlichen Mysterien von den Klosterspielen zu unterscheiden haben, die, wenn auch ebenfalls eine religiöse Beziehung und Tendenz hatten, doch dem Stoff, wie der Behandlung nach, einen freieren Charakter annehmen konnten. Derartige Spiele wurden dann in den Refectorien und Oratorien zur Darstellung gebracht. Wir lernten dergleichen Vorstellungen schon aus den Mittheilungen Gregor's von Tours und aus den Spielen der Nonne Hroswitha kennen. Ihnen werden von Tivier*) die Mirakelspiele des Mönchs Hilarius, eines Schülers Abälards (die Erweckung des Lazarus, das Spiel vom heiligen Nicolas und Daniel, so wie die vier St. Nicolaslegenden aus dem Manuscript der Abtei St. Benoîte**): Les filles dotées, les trois clercs, le juif volé***) und le fils de Gedron) an die Seite gesetzt, welche letztere schon farcirt sind. Hierher gehört auch noch der Daniel aus dem Manuscripte von Beauvais, den Coussemaker,

*) a. a. O. p. 72.

**) Coussemaker hat die darin enthaltenen Spiele sämmtlich mitgetheilt. Das Manuscript ist aus dem 14. Jahrhundert.

***) Der juif volé behandelt denselben Gegenstand wie die Spiel vom St. Nicolas des Hilarius und des Jean Bodel.

der ihn mittheilt, über den Daniel des Hilarius stellt; so wie endlich der Tegernseer Ludus de adventu et interitu Antichristi, welches, wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörende Stück sich zugleich als ein Gelegenheitsstück ausweist, in das neben der kirchlichen eine weltlich-politische Tendenz eingegangen ist. Es ist von einem überwiegend allegorischen Charakter und gehört zu den Antichristspielen. Auch macht sich in ihm scholastischer Einfluß bemerkbar.

Dieser Einfluß, der sich auch in den Spielen des Hilarius zeigt, tritt in recht auffallender Weise in dem Ludus scenicus de nativitate Domini hervor, welchen Schmeller*) und Du Méril**) aus einer dem 12—13. Jahrhundert angehörigen Benedictbeurer, jetzt in der Bibliothek zu München befindlichen Handschrift abdrucken ließen und den Wilken***) als synoptischen Weihnachtsludus bezeichnet, worunter er die vom kirchlichen Cultus abgelösten, aber noch in der Kirche aufgeführten Spiele versteht, insofern sie den Inhalt ganzer Festfeiergruppen, hier also den Inhalt des ganzen Weihnachtsfestcyclus, in einem einzigen Spiele vereinigen. In diesem Spiele findet nämlich zwischen dem heiligen Augustin und der Synagoge, als Vertreterin des Judenthums, ein Disput statt, in dem es sich um einen der bestrittensten Punkte der Kirchenlehre, um die unbefleckte Empfängniß Mariä, handelt, ein Streit, der damals die ganze gelehrte und gebildete Welt bewegte, und welchem gegen den Schluß hin ein anderer zwischen dem guten und bösen Engel, gegenübersteht, von denen der erstere die Hirten antreibt, zur Anbetung des Christkindes zu gehen, der andere sie aber davon zurückzuhalten sucht.

Nach den Gattungen lassen ferner die kirchlichen Spiele sich eintheilen in Mysterien (vielleicht von ministerium, kirchliche Handlung), zu denen die liturgischen Dramen gehören, und worunter streng genommen nur diejenigen dramatischen Darstellungen zu verstehen sind, welche ganz unmittelbar das Geheimniß der Menschwerdung, Auf-

*) Carmina Burana (Public. des Stuttg. lit. Vereins, Bd. XVI.) p. 80 und f.
**) a. a. O. p. 187 und f.
***) Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland (Göttingen 1872) S. 20.

erstehung und Himmelfahrt Christi zum Gegenstande haben, doch auch noch diejenigen verstanden werden, deren Gegenstände in irgend einer Beziehung zu dem Mysterium Christi stehen oder in sie doch gebracht wurden und in Mirakelspiele, deren Gegenstände der Legende, Heiligen- oder Märtyrergeschichte entnommen sind. Allegorien und Moralitäten, sowie Gelegenheitsstücke kommen vereinzelt, wie wir gesehen, zwar vor, doch ohne daß sie schon eine besondere Gattung bildeten. Außer ihnen dürfte man vielleicht die Aufführungen, welche gelegentlich der Narren- und Eselsfeste in Kirchen stattfanden, als kirchliche Spottspiele und Farcen bezeichnen. Es lassen sich über sie aber nur Vermuthungen aufstellen.

Hinsichtlich der Festfeier, welcher sie dienten, lassen sich die Spiele dieser Periode noch unterscheiden als eigentliche Glaubens- und als Erinnerungsfestspiele. Zu den erstern gehören die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. Zum Weihnachtscyklus: das Mysterium der Geburt Christi, das Hirtenspiel, das Magier- oder Drei-Königsspiel, das Festspiel am Tage der unschuldigen Kindlein, zu dem wieder die Rachelklage gehört und durch entferntere Beziehung das Prophetenspiel. Zum Ostercyklus gehören das Palmen-, Passions- und Auferstehungsspiel; zu den Himmelfahrtsspielen auch noch die Antichrist- und die Weltgerichtsspiele. Von ihnen erlangten die Osterspiele die weitaus größte Bedeutung. Das längere strenge Festhalten an der Liturgie macht, daß die älteren dieser Spiele, besonders die, welche von der Auferstehung handeln, eine große Uebereinstimmung mit einander zeigen, was noch nicht zur Annahme eines äußeren Zusammenhanges nöthigt*). Die Glaubensfeste waren natürlich zugleich noch Gedächtnißfeste, sowie umgekehrt die Festtage der Apostel, Heiligen und Märtyrer auf den Glauben bezogen und hierdurch in gewissem Sinne auch wieder Glaubensfeste waren.

Im Jahre 1264 wurde ein neues Kirchenfest eingeführt, welches bald alle anderen Feste an Bedeutung und Glanz überstrahlen sollte. Veranlassung gab scheinbar das Wunder von

---

*) Eine Uebersicht der von der Auferstehung handelnden Spiele findet sich bei Douhet, Diction: de Mystères p. 847.

Bolsena, die der Hostie angeblich entquollenen Blutstropfen, welches einen ungläubigen Priester von der Gegenwart Christi überzeugt haben sollte. Urban IV. setzte zur Verherrlichung dieses Wunderglaubens das Fronleichnams- oder Corpuschristifest ein. In Wahrheit forderte aber wohl das sinkende Ansehen der Kirche und des kirchlichen Geistes zu Anstrengungen, beide wiederherzustellen, auf. Fällt doch die Einführung dieses Festes so ziemlich mit den Bewegungen der Flagellanten (der Geißler) zusammen, welche aus ähnlichen Erwägungen und aus dem Gefühle von der Nothwendigkeit einer Buße hervorgingen. Man stattete das Corpuschristifest mit dem allergrößten kirchlichen Pompe aus, was jedoch erst in einer späteren Zeit (1316) geschehen sein mag, da es erst jetzt allgemein durchgesetzt wurde. Auch dramatische Spiele haben ihm dann nicht fehlen gedurft. Dieselben nahmen hierdurch einen erneuten Aufschwung, nachdem sie 1210 aus den Kirchen verwiesen worden waren. Es ist zwar fraglich, ob das Verbot auch gegen die liturgischen dramatischen Darstellungen gerichtet war und nicht blos gegen die davon losgerissenen Spiele, in welche schon zu dieser Zeit allerlei weltliche Elemente eingedrungen sein mochten. Jedenfalls wurde dem Verbote nur in dem letzten Sinne, meist auch gar nicht Folge gegeben, so daß es 1227 vom Trientiner Concil und 1293 von der Utrechter Synode, doch in viel eingeschränkterer Form erneuert wurde. Aus späteren Verordnungen werden wir aber sehen, daß die eigentlichen liturgischen Spiele in Kirchen wieder geduldet waren*), sowie sich auch noch ergeben wird, daß die Kirche an dem aus ihr herausgetretenen kirchlichen Drama noch lange thätigen Antheil nahm oder es doch durch ihren Einfluß zu fördern und ihren Zwecken dienstbar zu machen suchte. Aus diesen Verhältnissen ergibt sich zugleich, daß Magnins Meinung, kirchliche in der Volkssprache gedichtete Spiele sei niemals in Kirchen dargestellt worden, eine zu weitgehende ist**).

*) So ist es z. B. dargethan, daß in der Kirche zu Tournai noch im 16. Jahrhundert durch eine Stiftung des Kaplans Cottrel liturgische Dramen stattfanden. S. Coussemaker, a. a. O. p. 345.

**) Mit Recht weist Ancona, a. a. O. p. 61 in d. Anm. auf das Eindringen der Volkssprachen in den Gottesdienst im Laufe des X. und XI. Jahrhunderts hin,

Immerhin wurde aber durch jene Gebote erreicht, daß nicht wenige Kirchen dramatische Darstellungen ganz von sich ausschlossen, andere nur die streng ritualen zuließen und sich hierbei an die lateinische Sprache und an den Wortlaut der Vulgata banden, wie dies aus dem schon erwähnten Wormser Synodalbeschluß zu ersehen ist, noch andere sie wenigstens auf die Kirchhöfe oder vor die Thore der Kirche verlegten.

In Bezug auf den Charakter der Darstellungsweise lassen die kirchlichen Spiele dieser Periode sich eintheilen in solche, welche hauptsächlich nur durch den Gesang wirken wollten, und die daher unseren Oratorien sich näherten; ferner in solche, welche zugleich die sichtbare Darstellung anstrebten, aber dabei über die symbolische Andeutung der äußeren Handlung hinauszugehen sich scheuten, und endlich in solche, welche hier mehr, dort weniger, auf wirkliche, mimisch-dramatische Darstellung ausgingen, sich aber noch immer theils aus Scheu, theils aus Unbeholfenheit mit symbolischen und allegorischen Andeutungen begnügten. Coussemaker stellt es ganz außer Zweifel, daß das kirchliche Drama, so lange es einen liturgischen Charakter bewahrte, nur gesungen, nicht gesprochen wurde. Doch wurden auch nicht wenige Mirakelspiele, so lange sie in lateinischer Sprache verfaßt waren, ja selbst noch farcirte und ganz in der Volkssprache geschriebene, nur gesungen. Coussemaker selbst hat Beispiele hierfür in seinen Drames liturgiques du Moyen âge (Texte et Musique)*) gegeben, z. B. die legendären Dramen der Abbaye de Sainte-Bénoite-sur-Loire und den Daniel aus dem Manuscripte von Beauvais.

---

wobei er sich sogar wieder auf Magnin (Journal des Savants 1844, p. 22) berufen kann. „Jede Kirche," heißt es darin, „wollte ihre farcirte (theils lateinische, theils französische) Epistel haben. Die Geistlichkeit duldete farcirte Messen. Man sang farcirte Psalmen, Hymnen und Prosen". Ancona führt ferner (p. 66 und 67) verschiedene Beispiele an, daß kirchliche Spiele noch im 15., ja sogar noch im 16. Jahrhundert in Kirchen stattfanden. Mit Recht sagt er, daß diese nicht mehr alle in lateinischer Sprache abgefaßt sein konnten. Nur eine einzige dieser Darstellungen, die des Mistère de la Beguine, welche 1538 in der Kathedrale von Noyon stattfand und Unordnungen veranlaßte, hatte, so viel man weiß, ein Verbot zur Folge.

*) Die Sammlung enthält Dramen aus Manuscripten von St. Martial zu Limoges, Orléans, Beauvais, der Abtei Saint-Benoit-sur-Loire, der Bibliothek Bigot, der Abtei Origny Sainte-Benoîte und Cividale, zusammen 22 Stück,

So lange sich das liturgische Drama an die Textworte der Liturgie band, konnte man sich auch mit den liturgischen Gesängen begnügen. Anders, wenn man ganz neue Texte erfand, die eine eigene musikalische Behandlung forderten. Nur hier wurde die Harmonie, wurden außer der Orgel auch Instrumente noch eingeführt. Das Wort war aber schon zur Zeit Karls des Großen bei den Kirchengesängen zur Nebensache geworden. Die Pflege, welcher dieser Fürst denselben zuwendete, führte hierin eine große Veränderung herbei. Léon Gautier bezeichnet*) den Mönch Notker Labeo in St. Gallen und den Mönch Adam de St. Victor, einen Deutschen, als diejenigen, welche die Prosen erfanden und weiter ausbildeten und hierdurch den Grund zu einer neuen Versification legten. Dies wirkte nicht nur auf die Gestalt der Texte, sondern auch auf die sich ihnen anschließenden Formen der Musik ein. So lange diese Texte in lateinischer Sprache abgefaßt waren, zeichneten sie sich nicht selten durch rhythmische Beweglichkeit nnd Klangwohllaut, durch Einfalt des Empfindungs- und Reinheit des Gedankenausdrucks aus. Coussemaker hält die Verbindung der Dichtung mit der Musik im kirchlichen Drama für eine nothwendige und diese Nothwendigkeit für eine äußere und eine innere. Jene findet er darin gelegen, daß das Wort in allen Räumen der großen Kirchen gehört werden sollte; diese in dem Verlangen, den Worten einen feierlichen Ausdruck zu geben und diesen dabei möglichst unabhängig von der individuellen Unzulänglichkeit des Vortragenden zu machen. „Combien — heißt es bei ihm**) — n'eût-il pas été parfois difficile d'interprêter convenablement les divers rôles, si les acteurs avaient été abandonnés à leur seul talent de diction.“ Wenn aber im Gesange diese individuelle Unzulänglichkeit zurücktrat, so war dies zugleich nicht minder der Fall mit der individuellen Eigenthümlichkeit überhaupt, und da diese andererseits ein so wesentliches Moment aller dramatischen Entwicklung

sämmtlich mit der dazu gehörigen Musikbegleitung. Die Coussemaker'sche Publication zog eine weitere Veröffentlichung kirchlicher Dramen mit Musikbegleitung Seitens des Pater Anselm Schubiger (s. S. 33) nach sich, welche den Handschriften der Klöster Einsiedeln, St. Gallen, Engelberg, Constanz entnommen sind.

*) In seinem Vorworte zu den Werken von Adam de St. Victor.

**) a. a. O. Einleitung pag. Xj.

ist, so mußte auch diese hierdurch mit gehemmt und unterbunden werden. Zwar beweist die moderne Musik, daß auch in ihr die individuelle Eigenthümlichkeit einen bedeutenden und zwar einen bedeutenden dramatischen Ausdruck gewinnen kann, aber es ist nicht weniger gewiß, daß dies nicht in demselben Umfange und nur in einer wesentlich anderen Weise möglich ist, als in der gesprochenen Rede. So lange die Musik, so lange das kirchliche Drama ausschließlich dem Glauben zu dienen hatte, konnten sie das Gewicht auch nicht auf den Ausdruck des individuellen Momentes der Empfindung, sie mußten es vielmehr darauf legen, daß das allgemeine Moment der Empfindung zum Ausdruck kam, und eben so lange konnten auch die in den liturgischen Stoffen gelegenen dramatischen Motive weder in der Dichtung noch in der Musik zu einer rechten Entwicklung gelangen.

Der Charakter der Musik war, wie Coussemaker sagt, dem des liturgischen Dramas fast durchgehend angemessen, d. h. so wie dieses ganz nur auf die Beruhigung und einfache Erhebung des Gemüths, auf die Würde und Reinheit des Gedankenausdrucks gerichtet, daher es hier der rhythmischen und gemessenen Melodie noch nicht bedurfte, sondern nur einer eben fortlaufenden durch die Regeln der Tonalität des kirchlichen Chorgesanges bestimmten Melodie, die zwar bestimmte Gesetze der Rhythmik und der Betonung zu berücksichtigen hatte, die Eintheilung in Tacte aber zur Zeit noch nicht kannte. Die musikalischen Formen, deren sich das liturgische Drama damals vorzugsweise bediente, waren die des Responsoriums, des Antiphons, des Hymnus, des Jubelgesangs und der Sequenzen. Chöre und Halbchöre, Duette und selbst Terzette wechselten darin ab. Da, wie Coussemaker darthut, zuweilen älteren Dramen eine neue Musikbegleitung gegeben wurde, so bietet sich auch diese nicht immer als ein sicheres Merkmal für die Altersbestimmung der Dichtungen an. Dasselbe gilt von der übrigen Spielweise. Zwar soll, nach Magnin, schon der bloße Mangel einer Spielweisung als ein besonders sicherer Beweis für das hohe Alter eines Spieles gelten können. Wenn aber ein Abschreiber drei verschiedene Stücke ohne jedes sie trennende Zeichen hintereinander fortschreiben konnte, so daß man darin nur ein einziges Stück vor sich zu haben glaubte, so wird man der Zuverlässigkeit der Ab-

schreiber nicht allzu sehr trauen dürfen*). Jedenfalls sehen wir Stücke der verschiedensten Behandlung und Spielweise gleichzeitig neben einander herlaufen. Selbst bei den ganz in der Volkssprache gedichteten Stücken sind die Bühnenweisungen noch lange in lateinischer Sprache verfaßt. Nur in einem der von Coussemaker mitgetheilten Dramen der Abbaye d'Origny St. Bénoîte ist die Bühnenweisung ausnahmsweise französisch.

Bei der Darstellung der streng ritualen Stücke gingen die Geistlichen in ihren Festgewanden, und falls sie Frauen darstellten, in weißen Dalmatiken. Die Bewegungen hatten vorgeschriebenermaßen einen feierlich strengen und symbolischen Charakter. Die Oertlichkeit wurde ebenfalls immer nur symbolisch angedeutet. In dem Planctus Mariae des Processionale von Cividale sind dagegen schon die bis in's Kleinste ausgeführten Bühnenweisungen des doch so überaus einfach und rein gehaltenen Wechselgesanges auf eine mehr realistische Darstellungsweise gerichtet**).

In noch höherem Grade ist dies in dem Office du mont St. Michel der Fall, in welchem der Geistliche, welcher Gott darstellte, eine Krone und einen Bart zu tragen, in nackten Füßen aufzutreten und der Engel eine Palme in den Händen zu halten hatten; die drei Geistlichen, welche die drei heiligen Frauen darstellten, aber in weißen Dalmatiken mit verschleiertem Haupt und Vasen von Alabaster im Arme erscheinen sollten. Reicher erschien noch die oben S. 44 nach Johann d'Arranches mitgetheilte Ausführung des Officium magorum in Rouen***).

Je mehr aber die Darstellung auf Naturwahrheit ausging und je figurenreicher sie wurde, desto mehr scheint zunächst das Unbehülfliche an die Stelle des Symbolischen, das Steife an die Stelle des Feierlichen getreten zu sein. Dies wurde, so lange der Vortrag ganz an den Gesang gebunden war, noch hierdurch gefördert. Doch selbst nachdem einzelne Theile in freier Rede hervortraten, wurden diese anfänglich nur in gleichmäßig erzählendem oder rhetorischem Tone, nicht aber mit dramatisch bewegtem Ausdruck vorgetragen

*) Wie dies bei dem provencalischen Zehnjungfrauenspiele von Limoges der Fall war.

**) Siehe Ancona a. a. O. p. 38 oder Magnin, Journal des Savants. 1860, p. 588 oder auch Coussemaker a. a. O. p. 292.

***) Ancona a. a. O. Vol. I. p. 36 und 38.

und auch die Dichtungen waren lange nur hierauf berechnet. Mone bezeichnet letztere dann als erzählende Schauspiele. Die darin vorkommenden Personen sagen wohl etwas auf Handlung Bezogenes her, ohne jedoch selbst in Handlung begriffen zu erscheinen. Zu ihnen gehört jenes bereits oben erwähnte und schon ganz in der Volkssprache geschriebene Mistère de la Résurrection du Sauveur. Dasselbe beginnt, indem der Leiter des Spieles die Oertlichkeiten bezeichnet und dann jeder Person desselben ihren Platz anweist. „Zuerst", heißt es in der Spielweisung, „laßt uns die Orte und Wohnungen festsetzen. Zunächst das Crucifix, dann das Grab. Auch der Hölle bedarf es, um die Gefangenen darin zu verschließen und endlich des Himmels. Vor Allem aber dort noch der Sitze des Pilatus mit seinem Gefolge. Er soll sechs oder sieben Ritter zur Seite haben. Ihm gegenüber die Juden mit Caiphas an der Spitze. In der Mitte sei Galiläa, und auch Emaus will seinen Ort haben. Und nachdem so alle Welt untergebracht und überall Stille, mag Josephus nun zu Pilatus sprechen."

Diese erzählende Form, aus welcher die einzelnen Personen dann redend hervortreten, schließt sich noch eng an die liturgische Darstellungsweise an, bei welcher der Priester den erzählenden Theil des Evangeliums las.

Es war natürlich, daß man, um Spielen dieser Art eine Wirkung zu verschaffen, um so mehr Gewicht auf das Costüm und die äußere Ausstattung zu legen begann. Ein außergewöhnliches Streben nach Wirkungen dieser Art zeigt sich in dem ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehörenden, von Klein dem Trouvère Wace zugeschriebenen, Mysterium Adam, welches fast ganz in nordfranzösischer Mundart geschrieben und nur von einzelnen, dem Text der Vulgata entnommenen lateinischen Schriftstellen unterbrochen ist. Es wurde gleich dem vorigen bereits außer der Kirche, aber in Anlehnung an diese, vor dem Thore derselben, dargestellt. Die Bühnenanweisung spricht von einer erhöhten Anordnung des Paradieses und Gott — hier Figura genannt, vielleicht aus einer früheren Scheu, die zur Gewohnheit geworden war — hatte allein seinen Zugang und seinen Abgang von und nach der Kirche. Der das Paradies vorstellende Raum war mit Vorhängen umhangen und mit seidenen Tüchern umzogen, so daß die Personen nur von

der Brust an sichtbar waren. Gott erschien in einer Dalmatica, Adam in rother Tunica, Eva in weißem Frauengewand mit seidenem Peplum. Es ist vorgeschrieben, daß die Bewegungen angemessen und würdig sein, die Darsteller sich in Wort und Rhythmus streng an den Text halten sollten und Jeder, wenn er das Paradies zu nennen hatte, auf dieses hindeutete. Der später in's Spiel tretende Teufel geht allemal nach der Hölle ab. Die Schlange ist von künstlicher Mechanik. Sie rollt sich am Baume empor und scheint Eva etwas in's Ohr zu flüstern. Nachdem Adam das Verbrechen begangen, taucht er hinter dem Vorhang unter, um sein Kleid abzuwerfen und erscheint nun in einer Verhüllung von Laub. Wenn Gott dann wieder hinzutritt, um Eva und Adam aus dem Paradiese zu jagen, hat er ebenfalls die Kleider gewechselt und trägt die Stola. Nun kommt eine Scene, in welcher die aus dem Paradiese Verjagten das Feld bauen. Sobald sie sich ausruhen, säet der Teufel Dornen und Wurzeln in die Furchen, worüber Adam und Eva in Jammer ausbrechen und Gott um Gnade anflehen. Der Teufel mit vier Teufelchen läuft jetzt herbei. Sie werfen ihnen Ketten um den Hals und schleppen sie nach der Hölle. Andere Teufel erscheinen und heulen vor Freude. Ein dicker Rauch steigt empor. Man hört die höllischen Kessel und Pfannen zusammenklingen. Nachdem die Dämonen die Bühne verlassen haben, treten Cain und Abel auf; jener in Roth, dieser in Weiß gekleidet. Eine zweite Handlung entwickelt sich. Figura schreitet aus der Kirche hervor und verhängt den Fluch über beide. Den Schluß bildet ein Prophetenspiel, in welchem die Erscheinung des Erlösers verheißen wird.

Mit diesem schon einen großen Apparat scenischer Hülfsmittel voraussetzenden und ziemlich beweglichen Mysterienspiel des 12. Jahrhunderts stehen nicht wenige spätere Spiele dieser Art, besonders aber folgende Beschreibung der Zerbster Procession vom Jahre 1507 in dem bemerkenswerthesten Contrast. „Aus dem Charakter des Spiels," sagt Wilken,*) „tritt diese Procession schon dadurch fast völlig heraus, daß die auftretenden Personen ihre kleinen Sprechrollen oder „Reime" aufgeschrieben in den Händen trugen und

*) Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. S. 223.

ablasen, wenn die Reihe an sie kam, ja selbst in einzelnen Fällen wohl nur als Erkennungsmittel offen zur Schau trugen." Wir erinnern an ähnliche Darstellungen auf altdeutschen Bildern.

Die Frage, ob bei den Spielen in Kirchen auch Laien mitwirkten, kann nicht unbedingt verneint werden. Doch wird man es auch hierbei zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten anders gehalten haben. So lange die Darstellungen aber einen ritualen Charakter bewahrten und einen bestimmten Theil des Gottesdienstes selbst bildeten, dürften sie wohl ganz allgemein nur von Geistlichen oder Laienbrüdern ausgeführt worden sein. Doch wirkten schon bei den Chören unzweifelhaft Chorknaben mit. Zu den sich dem Gottesdienst blos anhängenden Spielen, besonders als sie figurenreicher wurden, wird man aber auch Laien hinzugezogen haben, besonders für die mehr weltlichen oder unheiligen Partien. Die oben nach Magnin beschriebene Feier des Weihnachtsfestes in verschiedenen Theilen Frankreichs setzt die Theilnahme der Gemeinde ganz außer Zweifel. Und nicht nur betheiligte sich diese am Gesange und Tanze des Hallelujah, sondern der hierauf eintretende Chor der Hirten, der sich zur Anbetung drängte, bestand sicher ebenfalls nur aus Mitgliedern der Gemeinde. Daß in Nonnenklöstern auch Frauen kirchliche Spiele aufführten, ist dargethan. Bei den eigentlich liturgischen Aufführungen wirkten dann Geistliche mit*). Daß dagegen Frauen bei den Darstellungen in der Oeffentlichkeit mitwirkten, ist wohl nur in einzelnen Fällen vorgekommen.

Dies wird genügen, um erkennen zu lassen, daß es, wie selbstverständlich, zwar eine Entwicklung der dramatischen Spiele gab, diese aber keineswegs eine stetig fortschreitende, sondern, weil eine von der verschiedenen Auffassung der Zulässigkeit dramatischer Formen und ihrer Ausbildung abhängige, zugleich eine auf- und abschwankende war. Und weil hierbei überdies noch Rücksicht auf die geistigen Zustände, die Lebensgewohnheiten, die nationale Eigenthümlichkeit der verschiedenen Länder genommen werden mußte, so ist sie in jedem Lande auch noch eine verschiedene gewesen. Ueberall aber finden wir, wenn schon in veränderten Formen und

*) Siehe die Beschreibung solcher Aufführungen in der Abtei von Origny Ste. Benoite bei Coussemaker a. a. O. p. 341.

veränderter Weise, die hier charakterisirten Schwankungen zwischen zwei entgegengesetzten Richtungen wieder, und neben den streng ritualen und liturgischen Spielen gleichzeitig solche von einer vorgeschritteneren selbständigeren dramatischen Ausbildung, ja bald sogar Spiele, die sich aus der Abhängigkeit von der Kirche mehr und mehr frei machten und wenn auch noch so befangen und unklar, doch schon künstlerische Intentionen verfolgten.

Es liegt nicht in dem Zwecke der vorliegenden Aufgabe, eine vollständige Uebersicht aller bis jetzt an's Licht gezogenen kirchlichen Spiele zu geben, am wenigsten derer, die in lateinischer Sprache verfaßt sind. Auch auf die Verschiedenheit der Entwicklung derselben in den verschiedenen Ländern kann hier noch nicht eingegangen werden, da ja, so lange das letztere der Fall war, die nationale Eigenthümlichkeit noch nicht in genügender Weise hervortrat. Nur auf die ältesten dieser Stücke sei noch ein kurzer Blick geworfen. Es ist, wie ich schon sagte, noch nicht lange her, daß man das provençalische Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen für das älteste Denkmal dieser Art überhaupt hielt. Es wurde in's 11. Jahrhundert gesetzt. — Für das älteste Mysterienspiel Italiens ward lange ein Passionsspiel betrachtet, welches zum ersten Male 1243 in Padua gespielt worden sein soll. Als früheste der erhalten gebliebenen Mysterien, von Palermo, dem Oberaufseher der königlichen Bibliothek in Florenz entdeckt und mitgetheilt*), galten bisher: Le devozioni de Zobia di santo giovedi e di venerdi santo 1375, sie gehören wohl noch in's 14. Jahrhundert, während ein anderes von ihm mitgetheiltes Mirakelspiel, D'uno monaco che andò a servizio di Dio, nach Eberts Urtheil**) etwas älter sein dürfte. Sie sind bis auf einzelne den heiligen Schriften entnommene Stellen aber schon in der Volkssprache geschrieben. — Die frühesten Hinweise auf geistliche Spiele in Spanien reichten ebenfalls nur bis in das 13. Jahrhundert zurück. In einem Gesetz der zwischen 1252 und 1257 redigirten Siete Partidas heißt es nämlich nach

*) Manoscritti Palatini di Firenze ord. ed. esp. de Francia Palermo. Firenze 1860. T. II. p. 271.

**) Jahrb. f. roman. u. engl. Liter. Bd. 5. S. 51 d. ält. ital. Mysterien.

Schack*): „Die Geistlichen sollen keine Spottspiele darstellen, damit die Leute herbeikommen, um zu sehen, wie sie aufgeführt werden; und wenn andere Personen dergleichen darstellen, sollen die Priester nicht dabei zugegen sein, weil da viel Häßliches und Unanständiges vorfällt. Auch sollen diese Dinge nicht in den Kirchen getrieben werden; vielmehr verordnen wir, daß man diejenigen, die dergleichen thun sollten, mit Schimpf daraus vertreiben soll; denn die Kirche Gottes ist gemacht, um zu beten und nicht, um Possen darin zu treiben. — Doch gibt es Vorstellungen, die den Geistlichen erlaubt sind, wie z. B. die von der Geburt unseres Herrn Jesus Christus, worin gezeigt wird, wie die Engel zu den Hirten kamen, und wie sie ihnen sagten, Jesus Christus sei geboren; und dann die von seiner Erscheinung, wie die drei Magier kamen, ihn anzubeten; und die von seiner Auferstehung, welche zeigt, wie er gekreuzigt ward und am dritten Tage auferstand — solche Dinge, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Ehrfurcht vor dem Glauben zu haben, können sie darstellen, auch noch deshalb, damit die Menschen sich erinnern, daß, so wie hier, es sich in der Wirklichkeit zugetragen habe. Aber sie müssen das mit Ordnung und Frömmigkeit thun, und in den großen Städten, wo Erzbischöfe und Bischöfe sind, und auf Geheiß dieser oder ihrer Stellvertreter, aber nicht auf Dörfern und schlechten Orten und um Geld zu gewinnen**).“ Bestimmtere Nachrichten über kirchliche Spiele in Spanien lagen aber erst aus dem 14. Jahrhundert vor. Die ersten der an's Licht gezogenen geistlichen Dramen fielen sogar schon in die Zeit der Entwicklung des neueren Dramas. — Das geistliche Drama in England hat seine Wurzel in dem nordfranzösischen. Mit den Normannen, welche dem Lande die nordfranzösische Sprache aufdrängten, war auch das nordfranzösische Drama mit eingewandert. Ob es schon vorher dramatische kirchliche Spiele hier gab, wissen wir nicht. Das erste, von welchem ein bestimmterer Nachweis vorhanden, ist das

*) Geschichte der dram. Lit. und Kunst in Spanien. 2. Ausg. I. Bd. S. 113.

**) Die Stelle ist auch deshalb wichtig, weil sie beweist, daß das Verbot Innocenz' III. entweder nicht gegen die liturgischen Dramen gerichtet oder schon wieder außer Kraft getreten war, sowie daß die Geistlichen zuweilen, wahrscheinlich mit Joculatoren, geistliche Spiele für Geld aufführten.

Mirakelspiel von der heiligen Katharina, welches dem normännischen Trouvère Godofredus (Geoffrey), dem späteren Abt von St. Albans, zugeschrieben wird und um 1110 in Dunstaple, wie es heißt in der Volkssprache, zur Aufführung gebracht worden sein soll. Doch wird auch noch lateinischer, fast gleichzeitiger Spiele gedacht. Das erste erhalten gebliebene Drama, welches auf englischem Boden entstand, ist eine Art von Moralität, welche der Trouvère Guillaume Herman (1127—70) im Auftrage des Priors von Kenilworth unter dem Titel: Gerechtigkeit und Friede haben sich geküßt, die Barmherzigkeit und Wahrheit sich geeinigt, verfaßt hat. Derselbe Gegenstand wurde etwas später von dem Erzbischof von Canterbury, Etienne Langton, behandelt*). Das erste uns erhalten gebliebene eigentliche Mysterienspiel der Engländer würde bis jetzt das von Collier in's 13. Jahrhundert gesetzte Harrowing of hell (Christi Höllenfahrt) sein, während nach Mone das früheste bekannte Mysterienspiel Deutschlands, eine von ihm mitgetheilte Osterfeier, in's 12. Jahrhundert, die früheste Marienklage, so wie ein von Bartsch mitgetheiltes Bruchstück eines Passionsspiels sogar erst in's 13. Jahrhundert gesetzt wurde.

Neuere Forschungen haben aber diese Altersbestimmungen zum Theil wieder verändert. Die Auffindung der Freisinger Denkmale (s. S. 42) haben für Deutschland weit frühere Anfänge des kirchlichen Dramas annehmen lassen, da sie von Schmeller in's 9.—11. Jahrhundert gesetzt werden konnten. Ein aufgefundenes spanisches Spiel, El Misterio de los Reyes wird von Ebert**) dem 12. Jahrhundert zuerkannt, während es Ancona***) aus sprachlichen Gründen sogar noch um ein Jahrhundert älter erscheinen läßt. Noch günstiger ist die Stellung Italiens zu der Altersfrage der Mysterien geworden, da Magnin†) geneigt ist,

*) Der Gegensatz von Gnade und Gerechtigkeit, welcher einen Hauptgegenstand scholastischer Philosophie bildete, wurde vielfach in das Mysterienspiel hereingezogen, aber immer nur in allegorischem Sinne, obschon in ihm bedeutende Keime dramatischer Entwicklung lagen.

**) Jahrbuch für rom. und engl. Lit. Bd. XII. S. 44.

***) a. a. O. t. I. p. 80.

†) Journal des Savants 1861. p. 486.

den zuerst vom Abbate Candotti entdeckten und von Coussemaker mitgetheilten Mysterien, L'Annonciation, le Jour de la Resurrection und le Sépulcre aus Cividale ein höheres Alter zuzuerkennen, als selbst dem Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen aus Limoges, was nach ihm auch noch für das Office de Sépulcre aus Rouen und das kleine ganz ritual gehaltene Gespräch De Mulieribus aus Limoges (s. S. 42) zu gelten hätte.

Mit dem Eindringen der Volkssprachen mußte sich das kirchliche Drama mehr und mehr aus den Fesseln des Gottesdienstes zu befreien suchen, was sich denn auch mit dem völligen Verdrängen der lateinischen Sprache bereits vollzog. Die nationale Eigenthümlichkeit, die sich hierin allein schon geltend machte, konnte sich nun freier entfalten; ehe ich dies jedoch näher in Betracht ziehe, wird es nöthig sein, einen Blick auf die Zustände zu werfen, aus denen die Volkssprachen, sowie überhaupt die Elemente und Formen des volksthümlichen mittelalterlichen Dramas hervorgingen.

III.
Entwicklung der Volkssprachen.

Gegensatz von Literatur- und Volkssprache. — Wechselwirkung beider. — Die lateinische Sprache als Kirchensprache. — Anstrengung der Kirche, dieselbe durch Bildung einer neuen Literatur und Wissenschaft lebendig zu erhalten. — Begründung der christlichen Lehre durch die Philosophie. — Die ascetische Richtung des Christenthums. — Entstehung des Mönchswesens; die Klosterschulen. — Erste Gegenwirkung durch den Einfluß der Araber. — Entstehung der scholastischen Philosophie und erste Spuren einer neuen, von der Naturbeobachtung und vom Leben ausgehenden Philosophie. — Realismus und Nominalismus. — Einfluß der scholastischen Philosophie auf die Dichtung, insbesondere das Drama. — Richtung auf's Allgemeine. — Allegorie. — Concessionen der Kirche an die Volkssprachen. — Aelteste Denkmale der Volkssprachen. — Gegensatz der provençalischen und der nordfranzösischen Sprache. — Entwicklung der englischen, italienischen, spanischen, deutschen Sprache.

Die lateinische Sprache war auch außerhalb Italiens und zwar in einem großen Theile des westlichen Europa herrschend geworden. Zu einer Zeit, da in der östlichen Hälfte des römischen Reichs die griechische Literatur wieder einen gewissen Aufschwung nahm und das höchste Interesse erregte, zur Zeit Hadrians

(117—38), welcher auch selbst die griechische Bildung bevorzugte, wurde letztere in Marseille und Lyon, die bisher als die vorzüglichsten Sitze derselben im Westen gegolten hatten, unterdrückt, wurden römische Sprache und Bildung über ganz Gallien, Spanien und das nördliche Afrika verbreitet. Aber neben der lateinischen Literatursprache liefen, selbst in Italien und Rom, schon immer Volkssprachen her, die nicht nur in jedem dieser verschiedenen Länder, sondern auch in verschiedenen Theilen desselben Landes, eine gewisse Verschiedenheit zeigten.

Diese beiden Sprachen, die Literatur- und die Volkssprache, stehen jedoch mit einander in Wechselwirkung. Die Literatursprache setzt, um sich lebendig erhalten zu können, die Volkssprache, aus der sie selbst erst hervorging, ebenso voraus, sie ist ebenso auf sie als ihre lebendige Quelle verwiesen, wie die Kunstdichtung auf das Leben und das Gemüth der Völker und auf die diesem letzteren entquellenden Lieder und Sagen.

Freilich nur dann, wenn die Volkssprache zugleich diejenige ist, aus welcher die Literatursprache selbst erst entsprang. Dies war aber damals nur in Italien und auch hier nicht im ganzen Lande der Fall. Und wenn man auch annimmt, daß die lateinische Sprache in einzelnen Theilen der von den Römern eroberten Länder die heimische Volkssprache zuletzt völlig verdrängte, und daß sie in anderen hierzu wenigstens auf dem Wege war, so mußten die immer auf's Neue in diese Länder eindringenden germanischen Völker hier die Bildung einer lateinischen Volkssprache immer noch hindern.

Eine Wechselwirkung freilich fand selbst noch zwischen den fremden Volkssprachen und der lateinischen, der Sprache der Literatur und Gebildeten, statt. Anfänglich führte sie allerdings nur zur Sprachvermischung und konnte daher einer lebendigen Entwicklung der letzteren keineswegs förderlich sein. Doch blieb diese Einwirkung auf die Literatursprache, die ihr einen zu großen Widerstand bot, lange unmerklich. Immerhin läßt der Vergleich des mittelalterlichen Latein mit dem des Augusteischen Zeitalters eine auffällige Verschlechterung erkennen. Ungleich bedeutender mußten dagegen die Einflüsse sein, welche die verschiedenen Volkssprachen von der lateinischen im Laufe der Zeiten erfuhren, besonders so

lange diese selbst noch lebendig war, d. i. eine lebendige Entwicklung hatte. Dies hörte jedoch selbst in Italien mehr und mehr auf. Je verschiedener die Volkssprachen von der lateinischen waren und durch immer neue Einwanderung wurden, zu je größerer Selbständigkeit sich dieselben allmählich ausbildeten, je mehr endlich die römische Literatur zu ersterben begann, um so mehr mußte auch die lateinische Sprache dies Schicksal theilen und zu einer todten Sprache werden. Wenn sie sich gleichwohl noch lange in Ansehen und Gebrauch erhielt, so lag der Grund eben darin, daß die christliche Kirche, obschon sie die römische Bildung als heidnische bekämpfte, die lateinische Sprache doch zu der ihrigen gemacht und erhoben hatte und das ganze geistige Leben des Mittelalters zu beherrschen und bestimmen suchte. Es erklärt aber auch die verhältnißmäßig große Dunkelheit dieser Zeiten. Denn um das geistige Leben beherrschen zu können, mußte die Kirche einen Einfluß auf alle Gebiete desselben, insbesondere auf Wissenschaft, Dichtung, Kunst und Schule gewinnen, was, wie sich zeigte, durch die bloße Bekämpfung und Verdrängung der heidnischen Bildung nicht zu erreichen war, zumal diese ihren Angriffen einen ganz außerordentlichen Widerstand leistete. Sie mußte vielmehr selbst wie eine neue Dichtung und Kunst, so auch eine neue Wissenschaft in's Leben rufen, die ihren Zwecken völlig entsprach und durch die sie die alte heidnische ersetzen konnte. Diese Versuche und Bestrebungen, insofern sie auf die beiden ersteren gerichtet waren, haben von mir schon in dem Umfange berührt werden können, als es die vorliegende Darstellung erlaubte und forderte. Dagegen werden hier diejenigen noch zu berücksichtigen sein, welche die Ausbildung einer neuen kirchlichen Wissenschaft zum Zwecke hatten, weil und in soweit dies einen nicht zu unterschätzenden, wenn auch meist nur indirecten Einfluß auf die Entwicklung der späteren mittelalterlichen Dichtung, insbesondere des Dramas, ausgeübt hat. In Kürze zusammengefaßt gingen diese Bestrebungen aber dahin, die Wissenschaft im Sinne der Kirche zu einer ganz schulmäßigen zu machen und durch die von ihr entwickelten Begriffe das ganze Leben, die Anschauungen wie die Gewissen der Menschen zu beherrschen. Als die frühesten Versuche dieser Art, die sich vorerst nur rechtfertigend verhielten, dürften die Apologien zu betrachten sein, welche bereits im Anfange des 2. Jahrhunderts

entstanden. Von ungleich größerer Bedeutung war es, daß die Kirchenlehrer Klemens und Origines (in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts) sich der neuplatonischen Philosophie bemächtigten, sie in Verbindung mit der kirchlichen Lehre brachten und diese hierdurch in ein mystisch-philosophisches Gewand zu kleiden und wissenschaftlich zu begründen suchten. Obschon auf diese Weise die christliche Lehre mit fremden phantastischen Elementen versetzt und der Keim zu vielerlei Streitigkeiten in der Kirche gelegt wurde, so ist doch nicht zu verkennen, daß andererseits die Verbreitung des Christenthums nicht wenig dadurch gefördert ward, weil man dem herrschenden Hange zu Schwärmerei und Grübelei damit entsprach. Es wurde hierdurch sowohl der Grund zu der späteren scholastischen Philosophie als auch zu der sich von der Welt abkehrenden Mystik, zu der in Selbstbeschauung und Selbstpeinigung, statt in werkthätiger Liebe, die wahre Frömmigkeit suchenden Ascese gelegt. Die letztgenannte Richtung wurde besonders durch Plotinus und seine Schüler weiter gefördert und von letzteren auf den westlichen Theil des Reichs übertragen. Das Leben war damals bedroht, völlig in eine Bußübung verwandelt zu werden, die mit dem wahren Christenthum entfernt nichts zu thun hatte, während andererseits auch grade jetzt der Gottesdienst durch sinnlichen Prunk und geräuschvollere Festlichkeit immer anziehender gemacht wurde und in Götzendienst auszuarten drohte — gleichwie den vierzig in dieser Zeit wahrscheinlich eingesetzten Fast- und Bußtagen die üppigsten, ausgelassensten Feste vorausgingen und nachfolgten.

Die Lehre des Plotinus mußte der fast gleichzeitig auftretenden und wohl von ihr mit in's Leben gerufenen Erscheinung des Eremiten- und Anachoretenthums sehr förderlich sein, das als etwas Heiliges verehrt wurde und eine rasche Ausbreitung fand. Derselbe Gregor von Nazianz, welcher die heidnische Bildung so leidenschaftlich bekämpfte, gehört auch zu den erfolgreichsten Förderern des Mönchswesens, welchem sehr bald der ganze Unterricht übertragen ward. Von welcher Art diese Schulbildung war, ergibt sich am besten daraus, in welchem Sinne man die sogenannten sieben freien Künste in den Unterricht aufnahm. „Die lateinische Grammatik," sagt Hrabanus Maurus, „hielt man nur für nöthig, um die lateinische Sprache als Kirchensprache fertig

reden und schreiben zu lernen und die Tropen und uneigentlichen Redensarten der heiligen Schrift, und dadurch den Sinn des göttlichen Wortes richtig zu fassen; die Prosodie lernte man wegen der verschiedenen Versarten in den Psalmen, die Dialektik wegen der Polemik mit den Ketzern; die Arithmetik wegen der in den Zahlen enthaltenen Geheimnisse und der in der heiligen Schrift vorkommenden Maße und Zahlen; die Geometrie wegen der Cirkel, die in den Nachrichten von der Arche Noah und dem Salomonischen Tempel vorkommen; die Astronomie wegen der Kirchenzeitrechnung und die Musik wegen des Anstandes und der Würde, den der Gottesdienst von ihr borgt." Es war, wie man hieraus sieht, eben Alles auf die Kirche und die Entwicklung ihrer Macht und ihres Einflusses bezogen. Und wenn man die Klöster nicht selten als die geheimen Träger und Förderer der Cultur und der Wissenschaft in Zeiten allgemeiner Zerrüttung und Dunkelheit geschildert hat, so ist dies doch nur in einem sehr beschränkten Sinne wahr und bildet die Ausnahme von der Regel, da grade von hier, wie von der Kirche überhaupt, die systematische Ausrottung der früheren römischen und griechischen, weil heidnischen Wissenschaft und Cultur betrieben wurde und die Bibliotheken nicht allein dem Vandalismus der Kriege, sondern auch und vielleicht in noch größerem Umfange der Politik der Kirche zum Opfer fielen. Es ist wohl immer nur dem freien Sinne und der Liebhaberei Einzelner zu danken, wenn von der alten classischen Literatur überhaupt noch Reste auf uns gekommen sind. Noch 1360 waren Cicero, Lucian, Ovid und Boëthius die einzigen klassischen Schriftsteller der Bibliothek von Paris. Den bedeutendsten Einfluß auf die Ausbildung der kirchlichen Wissenschaft, Literatur und Kunst des Mittelalters haben der heilige Augustin und der heilige Ambrosius ausgeübt. Besonders verdient des ersteren Schrift De civitate Dei (vom Staate Gottes) hier Hervorhebung, weil in ihr die Quelle jener gegensätzlichen Darstellungen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln ist, aus welcher die Dichter, Maler und Bildner des Mittelalters vorzugsweise geschöpft haben.

Die erste Gegenwirkung, welche diese Bestrebungen der Kirche erfuhren, ging von den (711) Spanien erobernden Arabern aus. Dieses begabte, durch einen eigenthümlichen Schwung der

Phantasie und seltene Verstandeskräfte ausgezeichnete Volk, eben so geneigt zu spitzfindigen Gedankenspielen als zu mystischer Allegorie, hatte, mit den Griechen in Berührung gekommen, deren Wissenschaft aufgenommen und in eigenthümlicher Weise weiter entwickelt. Besonders war der Eindruck, welchen die Philosophie des Aristoteles auf sie ausgeübt hatte, ein ganz außerordentlicher gewesen. Nachdem sie diese mit ihrer Theologie in Verbindung gebracht, hatten sie ihr auch eine der letzteren gemäße Umbildung und weitere Ausbildung gegeben. Insoweit würde der Einfluß, welchen sie damit auf das Abendland ausübten, und welcher durch die Auslegungen des Avicenna ein epochemachender war, den Absichten der christlichen Kirche nicht grade widersprochen haben, wie ja durch ihn die scholastische Philosophie zur Entwicklung gebracht wurde. Allein die Araber erregten kaum minderes Aufsehen durch das, was sie in der Mathematik, Astronomie, der Naturwissenschaft, besonders der Heilkunde, leisteten. Sie weckten auch hierfür im Abendlande den Sinn und wiesen hierdurch auf die Beobachtung der Natur und des Lebens hin, von welcher die kirchliche religiöse Mystik doch grade abkehren wollte. Auch war Avicenna nicht minder berühmt als Erklärer des Plato, wie als Erklärer des Aristoteles. Diese Erklärungen regten zu eigenem Nachdenken, zu eigener Forschung in den griechischen Originalwerken an*); zumal Avicenna in Averroës einen ebenbürtigen Gegner und Widerleger fand. Dies Alles mußte befreiend, wenn auch nur erst auf einige wenige ausgezeichnetere Köpfe wirken, da ja die Wissenschaft fast ganz in die Enge der Klöster, die Sitze der Schulen, gebannt war. Nichts beweist dieses klarer, als der Ausspruch eines der bedeutendsten Denker des 10. Jahrhunderts, Johannes Erigĕna Scotus, gelegentlich eines Streites über die menschliche Willensfreiheit gegenüber der Lehre der Kirche, in dem er sich für das Recht der Vernunft auf selbständiges Urtheil und für die selbstbestimmende Freiheit des Willens entschied.

Als bedeutendste Verbreiter der Realwissenschaften mögen hier Gerbert, nachmaliger Papst Sylvester II., sowie Albert

---

*) So schickte z. B. der Abt Odo von St. Denys 1170 einen Mönch nach Griechenland, um griechische Bücher zu holen.

von Köln und Roger Baco genannt werden. Doch vermittelte grade letzterer auch vorzugsweise die Kenntniß der von den Arabern ausgebildeten Philosophie, welche den Grund zu der eigentlichen Scholastik, d. i. zu der spitzfindigen Kunst legte, die Welt und ihre Erscheinungen in Begriffe aufzulösen. Sie wurde von Lanfranc und Anselm von Canterbury zu höchster Ausbildung gebracht und von Abälard in gewissem Sinne popularisirt, nämlich in die Kreise der Gebildeten verbreitet. Der hieraus entspringende und durch Jahrhunderte ziehende Streit, ob, wie diese Männer behaupteten, die Begriffe den Erscheinungen zu Grunde lägen und das eigentliche Wesen derselben bildeten (Realismus), oder wie Roscelinus wollte, die Begriffe nur Abstractionen von jenen Erscheinungen seien (Nominalismus), bewegte damals die Gebildeten in demselben Grade, wie heute die brennendsten Fragen der äußeren oder inneren Politik.

Die Bedeutung, die hierdurch den Begriffen und der Abstraction vom Leben gegeben ward, hat wie auf die Entwicklung des ganzen damaligen geistigen Lebens, so auch insbesondere auf die Entwicklung des Ritterthums, auf die vergeistigende und überstiegene Auffassung der Liebe der provençalischen Ritterdichtung und auf den spitzfindigen Ehrbegriff und die Mystik der spanischen Dichtung einen großen Einfluß mit ausgeübt, sie hat die Allegorie längere Zeit zur herrschenden Dichtung gemacht und ist hierdurch von Wichtigkeit für die Ausbildung der Moralitäten und späteren Mysterienspiele geworden. Ueberhaupt aber war sie einer vom wirklichen Leben absehenden Auffassung der Dinge günstig und hat mehr als alles Andere dazu beigetragen, die Entwicklung der Individualität zu hindern oder ihr doch eine Richtung auf das Allgemeine zu geben.

Aus jenem scholastischen Streit, aus der Schulung, welche durch ihn die Geister erhielten, aus den Consequenzen, welche sich aus dem Nominalismus des Roscelinus ergaben, verbunden mit den Ergebnissen und Entdeckungen der naturwissenschaftlichen Forschung, hat sich dagegen, wenn auch nur leise und unmerklich, jene neue Philosophie entwickelt, welche, wie ich glaube, später den Geist des Mittelalters vornehmlich gebrochen und das Individuum aus den Fesseln der kirchlichen Anschauungen befreit hat, während die fortwirkende Mystik des Johannes Erigena Scotus durch den heiligen

Bernardin und durch Bonaventura die individuelle Subjectivität in anderer Weise auf's tiefste aufregte und entfesselte. Von welchem Einfluß auch sie auf Dichtung und Leben waren, läßt sich allein aus Dante ermessen, der ganz von ihrem Geiste erfüllt war. Letzterer wirkte, wie sich noch zeigen wird, auch auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas mit ein.

Lange bevor dies aber der Fall, hatte die Kirche den aus den Stürmen und Fluthen der Völkerbewegung und Völkervermischung sich hervorbildenden neuen Volkssprachen Concessionen gemacht. Schon im 8. Jahrhundert klagte der Bischof von Tours über das Umsichgreifen der Vulgärsprache. 813 schrieb die ebenda abgehaltene Kirchenversammlung den Geistlichen vor, ihre lateinischen Predigten entweder (wie es hier heißt) in der lateinischen Volkssprache oder in der deutschen zu wiederholen; eine Verordnung, die aber 843 erneuert werden mußte. In einer lateinischen Ekloge vom Jahre 826 werden nicht nur die lateinischen, sondern auch die romanischen Dichter zur Todesfeier des gestorbenen Abtes von Corvey, des heiligen Adholard, aufgefordert*). Auch die Uebersetzung der Bibel wurde verordnet. In Deutschland hatten die Geistlichen schon früher deutsche Gedichte verfaßt, von denen, als ältestes Denkmal, ein Bruchstück des sogenannten „Wessobrunner Gebets" erhalten geblieben. Von den Resten einer noch früheren Zeit sind Bruchstücke der gothischen Bibelübersetzung Ulfila's (388) das bedeutendste. — Als ältestes Denkmal der französischen Volkssprache wird der Eid betrachtet, den Ludwig der Deutsche 842 seinem Bruder Karl dem Kahlen bei Straßburg schwur. — Eine von König Alfons VII. unterschriebene Urkunde vom Jahre 1155, welche der Stadt Aviles in Asturien gewisse Rechte und Privilegien bewilligt, gilt als eine der ältesten spanischen Sprachdenkmale. Das älteste spanische Gedicht liegt in der Handschrift des Poëma del Cid vor, von welcher es fraglich ist, ob sie aus dem Jahre 1245 oder 1345 herrührt. Die erste Zahl ist wahrscheinlicher und würde dem Jahre 1207 unserer Zeitrechnung entsprechen**). — Die ältesten Denkmale der

*) Diez, Die Poesie der Troubadours, S. 19.

**) Ticknor, Gesch. der schönen Lit. d. Span. Deutsch von N. H. Julius. 2 Bde. 1. Th. S. 9 und 10.

italienischen Volkssprache dürften in der versificirten Urkunde des Ubaldino Ubaldini (1184) und in einer Canzone des Ciullo d'Acalmo zu finden sein. — Viel weiter zurück reicht das älteste Denkmal der angelsächsischen Sprache, eine Niederschrift des Beowulf, die dem 8. Jahrhundert entstammt. Das Gedicht kam bereits im 5. Jahrhundert nach England. Die früheste, erhalten gebliebene von den auf englischem Boden entstandenen Dichtungen wird dem Mönch Cadmon, gest. 680, zugeschrieben. Die ältesten erhaltenen Denkmale normannischer Dichter gehören den Trouvères Taillefer, Thorald und Wace an. Erst im 13. Jahrhundert befreite sich das altenglische Idiom mehr und mehr aus den Fesseln des nordfranzösischen.

Im Drama treten am frühesten die französischen Mundarten auf.

Gallien war zur Zeit der römischen Eroberung im Norden, Süden und in der Mitte des Landes von drei Stämmen bewohnt, von denen der mittlere, rein celtische, die Gaëls, dem Ganzen den Namen gab. Der celtische, leichtbewegliche Charakter, wie Julius Caesar ihn schildert, hat sich auch in den heutigen Franzosen noch forterhalten. Wie diese waren auch sie von einer leicht entzündlichen Einbildungskraft, prunk- und veränderungsliebend, ruhmsüchtig. Ihre Cultur ließ sich rasch von der römischen verdrängen, die alten Druidenschulen verwandelten sich in Akademien nach römischem Muster, besonders im Süden, wo die griechischen Niederlassungen den Boden dafür schon bereitet hatten. Das südliche Gallien wurde für lange eine Stätte römischer Bildung. Nicht wenige der berühmteren römischen Schriftsteller aus der Zeit vom 2. bis 6. Jahrhundert gingen aus den Schulen desselben hervor, ja waren geborene Gallier. Obschon bei dem Eindringen der Burgunder die lateinische Sprache fast zur Volkssprache geworden war, nahm die Bevölkerung jetzt eben so rasch wieder die deutsche an, doch erhielt sich, wie wir schon sahen, die volksthümliche lateinische daneben und mit den Karolingern starb jene rasch wieder aus.

Ein Gegensatz zwischen dem südlichen und nördlichen Frankreich war also schon immer gewesen. Er war aber jetzt nur noch zum kleinsten Theile durch das Klima und die Verschiedenheit der ursprünglichen gallischen Bevölkerung bestimmt. Er hatte durch die Colonisation der Griechen und dadurch, daß der südliche Theil

früher als der nördliche römische Provinz wurde und der Einwanderung neuer germanischer Völker längeren Widerstand leistete, eine Steigerung und einen anderen Charakter gewonnen.

Dieser südliche Theil hatte daher von den Römern vorzugsweise den Namen der „Provinz" erhalten. Sie umfaßte zur Zeit des Augustus außer der Provence (die von ihr den Namen hat) die heutige Dauphiné, Savoyen, Roussilon und einen Theil von Langued'oc. Der übrige, westliche Süden behielt den Namen, welchen bei den Galliern das ganze südliche Frankreich gehabt, Aquitanien. Nach dem Eindringen der Westgothen wurde das Land unter sie und die Burgunder getheilt und erst 876, als Karl der Kahle den Grafen Boso von Autun mit einem Gebiete belehnte, welches außer der Provence das Herzogthum Lyon und andere Landstriche umfaßte, trat der Name Provence wieder hervor, den das neue Land nun erhielt.

Nach der Provence wurde nun vielfach die Sprache benannt, welche sich im südlichen Frankreich ausgebildet, aber auch über dessen Grenzen hinaus in spanische Landestheile (Catalonien) verbreitet hatte, welche zeitweilig mit der Provence verbunden waren, daher sie wohl auch catalonische Sprache genannt wurde. Die Troubadours bezeichneten sie gewöhnlich nur als romanische (romans), welche Benennung aber auf alle Sprachen überging, die sich im Kampfe mit der lateinischen in solcher Art ausbildeten, daß die letztere in der Durchdringung beider obsiegte, also vor Allem auf die italienische, französische, spanische Sprache. Von Einzelnen wurde die provençalische Sprache wohl auch noch als limosinische bezeichnet. Der Unterschied zwischen dieser südfranzösischen und der nordfranzösischen Sprache aber dadurch, daß man sie nach den verschiedenen Bejahungspartikeln beider unterschied und jene die Langue d'oc, diese die Langue d'oil nannte*).

Die nordfranzösische Sprache ist hauptsächlich durch die Sprache der Normannen bestimmt worden, deren Herzog Rolf von Karl dem Einfältigen 911 mit der Normandie belehnt wurde, um seinen räuberischen Einfällen hierdurch ein Ziel zu setzen. Die

*) Nach Diez, Grammatik der rom. Spr. Bd. I. S. 52 sind von dem deutschen Wortstamm in die südfranz. nur $^1/_3$, in die nordfranz. dagegen $^5/_7$ übergegangen.

Normannen nahmen zwar rasch die damalige französische Sprache an, gaben ihr aber einen eigenthümlichen Charakter, weil vorzugsweise von ihnen die nordfranzösische Dichtung und Literatur ausgehen sollte. Mit dem Untergange der Provence als selbständiges Reich trat auch die provençalische Sprache mehr und mehr in den Hintergrund und obschon sich bis heute sowohl sie, wie eine provençalische Dichtung erhielt, ist beides doch nur auf ein enges Gebiet beschränkt und die nordfranzösische Sprache, mit welcher die provençalische im Uebrigen verschmolz, zur allgemeinen Literatursprache Frankreichs geworden.

Die Normannen breiteten aber durch ihre Wander- und Eroberungszüge die normännisch-französische Sprache nicht nur über andere Länder zeitweilig aus, sondern gewannen auch einen bleibenden Einfluß auf die Sprache und hierdurch auf die Literatur eines der bedeutendsten germanischen Culturvölker, der Engländer. Die normännisch-französische Sprache wurde von Wilhelm dem Eroberer zur Sprache der Gerichtshöfe und Schulen in England gemacht, daher sie auch zeitweilig die Sprache der Dichter dort wurde. Doch auch die angelsächsische Sprache, die sich daneben erhielt, erfuhr eine Umwandlung, so daß, nachdem sie sich endlich aus den aufgedrungenen Fesseln befreit hatte, sie doch einen wesentlich anderen Charakter, eine wesentlich andere Gestalt als früher zeigte.

Die italienische Sprache hat sich ohne Zweifel sehr zeitig entwickelt, doch hat sie nichtsdestoweniger erst verhältnißmäßig spät zur Literatursprache werden können, weil sich grade in Italien das Lateinische am längsten lebendig erhielt und nicht nur die Sprache der Wissenschaft, sondern auch der Gebildeten und darum der Kunst und Dichtung blieb. Es ist kein Zweifel, daß die eingedrungenen germanischen Stämme, vielleicht selbst die spätesten Niederlassungen derselben, die der Normannen, welche Besitz von Sicilien, Calabrien, Neapel nahmen, auf die Entwicklung der Volkssprache vorübergehend eingewirkt haben. Von den Arabern, welche ebenfalls zeitweilig den Süden Italiens besetzten, läßt es sich schwerlich behaupten. Jedenfalls blieb das Lateinische im Sprachkampf siegreich. Die italienische Sprache steht demselben näher als irgend eine andere der romanischen Literatursprachen.

Griechische, besonders aber römische Cultur drang auch in

Spanien ein. Trotz dem ausdauernden Widerstande, den die Iberer, die damaligen Bewohner des Landes, dem Vordringen der Römer entgegensetzten, sollen sie nach der Eroberung die Sprache derselben doch sehr rasch angenommen haben, vielleicht aber nur aus Erschöpfung. Doch auch die im 5. Jahrhundert von dem Lande Besitz ergreifenden Gothen sollen der römischen Sprache und Bildung bald unterworfen worden sein. Unterschiede der nebenherlaufenden Volkssprachen haben aber auch hier gewiß immer bestanden, und das Eindringen der Gothen hat sie gewiß noch verstärkt. Als dagegen die Araber im 8. Jahrhundert den größten Theil der Halbinsel eroberten, breitete sich das Arabische und zwar mehr durch die höhere Intelligenz der Sieger als durch politische Zwangsmaßregeln aus. Die Einwohner gewöhnten sich nach dem Zeugnisse des Bischofs Alvaro von Cordova (9. Jahrhundert) so an das Arabische, daß schon damals unter tausend spanischen Christen kaum einer die lateinischen Gebetformeln herzusagen verstand, während eine Menge unter ihnen sich im Arabischen mit rhetorischer Eleganz ausdrückte und arabische Verse machte*). Selbst das spanische Romanzo der aus den asturischen Gebirgen wieder vordringenden Spanier blieb, nach Bouterweks Urtheile, von dem Einflusse des arabischen Sprachschatzes nicht unberührt**). Es traten aber zur Zeit, da die spanische Volkssprache Literatursprache wurde, drei Hauptidiome derselben hervor: das Castilianische, welches in Castilien und Leon gesprochen wurde und wahrscheinlich von dem Asturischen abstammte, das Galizische, welches sich über Portugal ausbreitete, hier aber später auch Einwirkungen von der burgundischen Sprache erfuhr, sowie das Catalonische, das man mit geringen Abweichungen in Aragonien, Catalonien und Valencia sprach und das sich nur wenig von dem Provençalischen unterschied. — Nach der Vereinigung Castiliens und Aragoniens wurde die catalonische Sprache mehr und mehr zurückgedrängt, nachdem sie durch die Aufnahme der aus der Provence geflüchteten Troubadours am aragonischen Hofe eine literarisch-poetische Blüthe getrieben hatte, die aber doch wohl zu künstlich

---

*) Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, III. Bd., S. 5.

**) Auch Ticknor giebt dies, doch nur für die von den Arabern in Besitz genommenen Gebiete, zu. S. auch Klein, a. a. O. Bd. 8, S. 70 u. f.

war, um eine nationale Dichtung zur Folge haben zu können. Auch das Galizische, welches längere Zeit Aussicht hatte, die bevorzugte Sprache Spaniens zu werden, und sich bis zur Zeit Carl V. erhielt, trat nun in den Hintergrund. Erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die castilische Sprache mehr und mehr durch ganz Spanien herrschend.

Die deutsche Volkssprache ist diejenige, welche den Einflüssen der lateinischen und romanischen Sprachen den meisten Widerstand bot. Sie hat aber in sich selbst große Veränderungen erfahren, welche hauptsächlich durch die Verschiebungen der deutschen Stämme herbeigeführt wurden. Der wichtigste Gegensatz, der sich hieraus entwickelte, war der des Hochdeutschen und Niederdeutschen. Das letztere wurde erst im 17. Jahrhundert als Schriftsprache von dem Neuhochdeutschen verdrängt. Das Hochdeutsche läßt sich als Ober- und Mitteldeutsch unterscheiden und bietet eine Entwicklung dar, welche in drei verschiedene Literaturperioden zerfällt, in die des Althochdeutschen vom 8. bis 12. Jahrhundert, des Mittelhochdeutschen vom 12. bis 15. Jahrhundert und des Neuhochdeutschen vom 15. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.

Entwicklung des Ritterthums.

Germanischer Ursprung. — Charakter. — Neuerer Aufschwung. — Veränderter Geist durch den Einfluß des Christenthums, der Scholastik und der Kirche. — Ausbildung des Ritterstands durch die Kirche. — Gegensatz des provençalischen und des normännisch-französischen Ritterthums. — Wirkungen der Kreuzzüge.

Einen ähnlichen Einfluß, wie die Kirche auf das ganze geistige Leben der Nationen sowohl, wie der Individuen zu erlangen bestrebt war, suchte sie auch auf die Institutionen des staatlichen und des bürgerlichen Lebens, suchte sie je nach ihrer Wichtigkeit auf die Ausbildung jeder einzelnen dieser Institutionen zu gewinnen, um sie von sich abhängig und sich dienstbar zu machen. So hatte sich wenigstens mit unter dem Einflusse der Kirche und nach dem Vorbilde ihrer eigenen Verfassung, hier aus überwiegend aristokratischen Wahlreichen, dort aus ganz demokratischen Einrichtungen der mittelalterliche Feudalstaat ausgebildet, in dem Alles in aufsteigender

Gliederung nach Ständen geordnet war, von denen hier zunächst nur der des Ritterthums in Betracht gezogen werden soll.

Der Keim zu dem Ritterthum, der Grundzug des diesem eigenthümlichen Geistes lag tief in der Natur der germanischen Völker und in gewissen Zuständen und Verhältnissen ihres privaten und staatlichen Lebens begründet. Denn was das erste betrifft, so war das Gemüthsleben dieser Völker ein besonders entwickeltes, denen ein unwiderstehlicher Drang nach Abenteuern, ein sehnsüchtiger, halb wehseliger, halb glückverheißender Zug in die Ferne innewohnte, daher auch bei ihnen das Verhältniß des Mannes zum Weibe ein innigeres als bei vielen anderen Völkern und die Stellung des letzteren eine ungleich freiere, ehrenvollere war. Was aber das andere angeht, so war die individuelle Selbständigkeit des Einzelnen wieder größer. Er wählte sich frei seinen Führer und Herzog und wenn ihm dies auch die Pflicht der Heerfolge auferlegte, so bildete doch diese Pflicht, so bildete doch die Treue den Kern seiner Ehre. Der Ruhm des von ihm frei erwählten Führers war auch der seine.

Dieses Verhältniß, von den alten Epen in der ursprünglichen Einfachheit dargestellt, in denen des Mittelalters romantisch verherrlicht, mußte freilich mit der Ausbildung des Lehnswesens eine veränderte Form erhalten und allmählich herabsinken. Es sind aber drei Ereignisse, welche dem Ritterthum einen neuen Aufschwung verleihen sollten: das Eindringen der Araber in Spanien und in den Süden Frankreichs, das der Normannen in den französischen Norden und endlich die Kreuzzüge. In den Normannen, welche im nördlichen Frankreich eine feste Niederlassung gründeten, hatte sich jener ritterliche Geist zu besonderer Stärke ausgebildet und in völliger Frische erhalten. Der abenteuernde, wander- und eroberungslustige Drang, der ihnen eigen, sollte denselben von hier auf noch andere Länder mit übertragen. Was aber die Kämpfe gegen die Araber oder (wie man sie in Spanien nannte) gegen die Mauren betrifft, so gewannen dieselben einen religiösen Charakter, welcher dem Ritterthum eine neue Richtung und einen neuen Nimbus ertheilte, da es durch die glänzenden Thaten, die es in diesem Kampfe verrichtete, eine Weihe erhielt, welche die Phantasie mächtig entzünden und die Geister in eine poetische Stimmung versetzen mußte.

Es wird immer angenommen, daß dieser Aufschwung des Ritterthums sich hauptsächlich von dem Siege herschreibe, den Karl der Große über die Mauren erfochten; doch ist es wahrscheinlich, daß die früheren Kämpfe und Siege Karl Martels weit mehr darauf hingewirkt haben. Am meisten wurde er aber doch wohl erst dadurch hervorgerufen, daß die Kirche sich nach diesen Erfolgen des ritterlichen Geistes zu bemächtigen trachtete und, indem sie diesen mit der Religion in Verbindung brachte, demselben eine neue Form, einen neuen Inhalt gab. Erst hierdurch bildete sich das Ritterthum zu einem besonderen Stande aus und wie es sich nun vor Allem dem Dienste der Religion und der Kirche zu widmen hatte, so sollte es auch erst durch sie seine Weihe erhalten. Denn nachdem der zukünftige Ritter als Page seinen Dienst versehen und vor dem Altare zum Knappen ernannt worden war, die diesem zukommenden Dienste und Uebungen zur Zufriedenheit seines Herrn ausgeführt und das 21. Jahr überschritten hatte, wurde er mit dem Ritterschlage, welcher ihn sinnbildlich an die Leiden Christi erinnern sollte, zum Ritter geweiht. Dies setzte jedoch feierliche kirchliche Ceremonien voraus, mehrnächtige Waffenwachen in der Kirche, worauf ihn ein Bad von aller Sündhaftigkeit irdischen Wandels zu reinigen hatte, damit, nachdem er noch communicirt und gebeichtet, er in weiße Gewande gekleidet feierlich zum Altare geführt werden konnte, vor dem er nun knieend den Eid leistete, fortan zur Vertheidigung der Religion, der Unschuld und Ehre, zum Schutze der Bedrängten und Schwachen die Waffen zu führen, ohne jeglichen anderen Anspruch auf Lohn, als den, welcher in dem Bewußtsein liegt, es zur Ehre Gottes gethan zu haben.

Kein Zweifel, daß dieses Bewußtsein dem Ritterthume einen Schwung verlieh, der es nicht selten zu den bewundernwürdigsten Thaten, zur selbstlosesten Hingebung fortriß — daß der Mariencultus dem ritterlichen Frauen- und Minnedienst eine Innigkeit, eine Aufopferungsfähigkeit und übersinnliche Richtung gab, die uns heute mit Staunen und Rührung erfüllt. Doch andererseits war dieser fromme Nimbus nicht selten auch nur der Deckmantel für die alte Abenteuerlust und für die Befriedigung darunter zurückgehaltener sinnlicher Begierden. Oefter noch artete dieser ritterliche Geist unter dem Einflusse scholastischer, mystischer

Philosophie in ein spitzfindiges Spiel mit Begriffen, in spiritualistische, transcendentale Schwärmerei aus. Nirgends nahm er jedoch mehr diesen überschwänglichen Charakter an, als im südlichen Frankreich, wo er allmählich zu einem bloßen Cultus der Frauen und der Liebe und dieser zu einer bloßen Sache der Galanterie und der Einbildung zu werden drohte.

Es war daher in hohem Grade wohlthätig, daß dieser überschwänglichen, spiritualistisch-sinnlichen Richtung in dem normännischen Ritterthum ein wohlthätiger Gegensatz gegenübertrat, welcher erfrischend und fruchtbar auf das mittelalterliche Leben überhaupt einwirken sollte. Denn selbst nachdem das Christenthum dem normännischen Geiste einen höheren Schwung, eine größere Vertiefung gegeben hatte, blieb er doch immer davor bewahrt, sich in phantastischen Formalismus, in ein bloßes Spiel der Einbildungskraft zu verlieren. Der abenteuerliche Thatendrang, der ihn ursprünglich beseelte, wurde zwar durch die Kreuzzüge in andere Bahnen gelenkt, immer aber blieb er dabei auf die greifbaren Dinge der Wirklichkeit gerichtet und hatte dessen kein Hehl. Denn der Begeisterung, in welche das nordfranzösische Ritterthum durch die Stimmung der Zeit und die Agitation der Kirche versetzt wurde, stand eine ruhige Reflection, ein nüchterner und scharf beobachtender Verstand gegenüber, welcher dem nordfranzösischen Naturel überhaupt eigen war, daher auch die Satire ein hervortretender Zug des französischen Geistes wurde, dem die Neigung zu doctrinärer Rhetorik und zur Allegorie zur Seite ging.

Wenn es daher gewiß erst die Kreuzzüge waren, welche, wie sie ja auch erst die Ritterorden in's Leben riefen, dem Ritterthum seinen höchsten Aufschwung, seine letzte Ausbildung gaben, und die Kirche, indem sie dasselbe hierdurch ihren Zwecken in der umfassendsten Weise dienstbar machte, auch selbst neue Kraft, neuen Glanz, neues Ansehen durch sie gewann; so ist doch nicht minder gewiß, daß dieses von der Kirche großgezogene Ritterthum, daß diese mit so hohen Erwartungen unternommenen Kreuzzüge ihr und ihm zuletzt selbst wieder feindlich und verderblich wurden.

Denn nicht nur, daß sich in ihnen das Ritterthum allmählich erschöpfte, es erwachte unter ihrem Einflusse auch in ihm eine Opposition gegen Kirche und Staat, welche nicht wenig zur Ver-

änderung des mittelalterlichen Geistes beitrug. Machte sich doch selbst in dem provençalischen Ritterthume neben der Ueberschwänglichkeit, in die es gerathen war, und oft in denselben Persönlichkeiten ein Hang zur Satire, ein Trieb zur Zurechtweisung geltend, der zwar lange unbeachtet blieb oder doch ungefährlich erschien, im entscheidenden Momente aber gleichwohl vom Worte zur That überspringen konnte. So geschah es denn auch, daß die Ritterschaft der Provence für die Lehre der Waldenser eintrat und nun die Kirche gegen sie selbst einen Kreuzzug eröffnete, der an bluttriefender Grausamkeit keinem der anderen nachstand, sowie daß die nordfranzösischen Trouvères sich nicht scheuten, die Gebrechen und Uebergriffe der Kirche mit beißender Satire zu geißeln. „Ursprünglich", sagt daher Klein mit Recht von dem Ritterthum, „ursprünglich ein Institut, das die Geistlichkeit zu ihrer Sicherheit und zum Schutze der bedrohten gesellschaftlichen Ordnung, und zwar aus der sie gefährdenden kriegerischen turbulenten Feudalkaste selbst, geschaffen, kehrte sich dasselbe bald gegen seine eigenen Stifter mit der humanistisch-socialen Tendenz, die gesellschaftliche Ordnung vor den Uebergriffen der geistlichen Gewalt zu schützen*).

Auch erweiterten nicht nur die Kreuzzüge, wie ich schon in der Einleitung andeutete, den Gesichtskreis der abendländischen Welt, sie eröffneten auch dem Handel ganz neue Wege und Ziele und entfesselten hierdurch den Unternehmungsgeist, wie dieser wieder Industrie und Gewerbe zu ungeahnter Blüthe und mit dem Sinken und der Verarmung des Ritterthums Wohlstand und Macht an das bisher unterdrückte Bürgerthum brachte und das Selbstbewußtsein, das Gefühl der Selbständigkeit desselben auf's höchste erregte.

All diese Erscheinungen, ihre Entwicklung und ihre Wandlungen haben für die mittelalterliche Dichtung um so weniger gleichgültig bleiben können, als sich neben der kirchlichen eine ihr zwar vielfach verknüpfte und von ihr beeinflußte, sich doch bald wieder von diesem Einfluß befreiende und immer selbständiger werdende ritterliche Dichtung entwickelt hatte. Sie sind aber auch von Wichtigkeit für die weitere Entwicklung des mittelalterlichen Dramas geworden, weil aus dieser zwar überwiegend lyrisch-epischen Ritterdichtung

*) a. a. O. Bd. IV, S. 48.

schließlich doch auch dramatische Formen hervorgingen, welche auf das kirchliche Drama hinüberwirkten, wie dieses von ihr selbst noch ergriffen wurde und hierdurch eine mehr und mehr weltliche, eine mehr und mehr von künstlerischen Absichten bestimmte Richtung erhielt.

Allein diese weltliche Dichtung, diese weltlichen dramatischen Formen sind nicht ohne Antheil der Volkspoesie entstanden und es wird nöthig sein, zugleich einen Blick mit auf diese zu werfen, wie sehr sich dieselbe auch ins Dunkel der Zeiten verloren hat.

Entwicklung der Ritterdichtung, ihr Verhältniß zur volksthümlichen und ihr allmähliches Herabgleiten zu ihr mit Bezug auf das Drama.

Verhältniß der Volkspoesie zur Kunstpoesie. — Mangel an Individualität, ein charakteristisches Merkmal der Troubadourdichtung. — Die Volkspoesie im Mittelalter; Zusammenhang mit dem römischen Alterthume. — Verschmelzung der Joculatoren mit den germanischen Sängern und Spielleuten. — Rechts- und Schutzgemeinschaften der fahrenden Leute; confrèries des ménéstriers; Jonglerie. — Verhältniß der Troubadours und Jongleurs. — Provençalische Ritterdichtung. — Früherer und späterer Charakter derselben. — Minnedichtung; überstiegene Begriffe von Liebe und Ehre. — Formen der provençalischen Dichtung; Vers, Canzone, Sirventes, Tenzone 2c. — Liebeshöfe. — Provençalische Dramen. — Einwirkung der provençalischen Dichtung auf die nordfranzösische. — Nordfranzösische Dichtung. — Skalden und Ménéstriers. — Unterschied zwischen den Ménéstriers und Jongleurs. — Die Trouvères. — Epische Dichtungsformen: Laïs, Chansons de geste, fabliaux. — Charakter der nordfranzösischen Dichtung. — Die lehrhaft-rhetorischen und die witzig-satyrischen Formen derselben. — Lyrische Formen. — Allegorie. — Die Allegorie im Drama. — Einfluß der Trouvères auf das Drama. — Weltlich-realistischer Charakter des Dramas. — Jeux sous l'ormel; Puy's. — Die Spiele Adam de la Hale's.

Die Volkspoesie verklingt mit ihrem eigenen Tone. Sobald es versucht wird, sie in der Schriftsprache festzuhalten, hat sie zu sein schon fast aufgehört. Es lassen sich für ihre Gegenwart in dunkleren Zeiten keine Beweise beibringen. Daher sie auch in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters fast ganz erstorben erscheint. Gleichwohl war sie nie ausgestorben.

So lange das menschliche Herz noch bangt und hofft, so lange Tapferkeit und Ruhm es bewegen, verhängnißvolle Ereignisse erschüttern, hohe Thaten dasselbe erheben, opfermüthige rühren, so lange wird es, wenn hierzu nur einmal schon die Mittel erkannt und erlangt worden waren, auch immer Gemüther geben, die sich getrieben fühlen, diese Empfindungen zum Ausdruck zu bringen und die Gegenstände, die sie erweckten, im Gedächtnisse der Menschen lebendig zu erhalten.

Wohl aber mußte diese Volksdichtung eines tieferen individuell-subjectiven Momentes noch um so mehr entbehren, je mehr das individuelle Leben, wie es im Mittelalter, besonders in den niederen Kreisen der Fall, unterbunden und unterdrückt, je weniger daher auch die Sprache, besonders nach der Seite des Empfindungsausdrucks, entwickelt war.

Die ältesten der uns erhaltenen Lieder der Troubadours, welche durch die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks der Volksdichtung, auf die sie ohne Zweifel zurückweisen, doch noch so nahe stehen, sind schon von demselben allgemeinen Charakter, den Diez fast für die ganze Troubadourdichtung als charakteristisches Merkmal bezeichnet, indem er sagt: „Man könnte sich diese ganze Literatur als das Werk eines Dichters denken, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht — — es sind überall dieselben poetischen Gesichtspunkte, unter denen der Dichter seinen Gegenstand betrachtete; und nur wer von dem allgemeinen Standpunkte aus die Sache in das geistreichste Licht zu setzen versteht, dem gebührt der Name eines besseren poetischen Talentes" *).

Die Kirche hatte der Menschheit nicht nur eine gemeinsame Sprache, ein Allen gemeinsames religiöses Glauben, Empfinden und Gewissen zu geben gesucht, sie hatte diese Allgemeinheit auch auf alle übrigen Empfindungen, auf alles Denken und Urtheilen zu übertragen gestrebt. Sie hatte die Menschen gewöhnt, das Besondere auf allgemeine Begriffe zurückzuführen, diesen Begriffen die höhere Bedeutung vor aller Wirklichkeit zuzuerkennen; und diese Art der Betrachtung und Beurtheilung, der Auffassung und des Denkens war so in Fleisch und Blut übergegangen, daß es, wenngleich

*) Die Poesie der Troubadours. S. 122 und 123.

ursprünglich nur ein Werk der Reflexion, doch nun ohne alle weitere Reflexion ausgeübt werden konnte.

Doch war bei der ganzen Stimmung der Zeit diese Verallgemeinerung der poetischen Lebensanschauung und Empfindung der Verbreitung und Wirkung der mittelalterlichen Dichtung nur günstig. Dies läßt sich an dem berauschenden Eindruck, der verzückten Aufnahme, der weiten Ausbreitung ermessen, welche der provençalischen Troubadourdichtung zu Theil ward. So wie es auch wieder der längeren Entwicklung der Volksdichtung nur förderlich wurde, daß die Volkssprachen des Mittelalters sich verhältnißmäßig spät zu eigentlichen Literatursprachen ausbildeten. Denn immer wird die Volksdichtung in dem Maße zurücktreten, in welchem sich die Volkssprachen zu Literatursprachen erheben und aus diesen nun eine Kunstdichtung hervortritt.

Auch volksthümlich-dramatische Formen sind während des Mittelalters wohl nie völlig ausgestorben, wenn sie auch mehr und mehr zusammengeschwunden und herabgesunken sein mögen. Man wird zunächst zu berücksichtigen haben, daß in die Narrensfeste, in die Vigilien der Weihnachts- und Osterfeste, in die Lustbarkeiten, welche den großen Fasten vorausgingen und nachfolgten, sowohl ältere dramatische Scherze und Schwänke mit eingingen, als auch neue sich herausbildeten. Die Mai- und die Erntefeste, die Feier der Kirchweih boten dann weitere Gelegenheit dafür dar. Später traten, wie wir gefunden, auch noch das Eselsfest, der Abschied des Hallelujah zu ihnen hinzu. Die Verbote und Beschlüsse der Concile deuten wiederholt auf den Mißbrauch hin, der mit diesen Spielen getrieben wurde, die theils den Charakter übermüthigster cynischer Ausgelassenheit, theils den von Spottspielen haben mochten. Die bei dem Carneval in Rom noch heute stattfindenden Carri, Spottspiele, die auf einem Wagen abgehalten werden, der sich von Ort zu Ort durch die Straßen bewegt, reichen gewiß zurück bis ins Alterthum. Einen solchen Zusammenhang behauptet Riccaboni auch von einigen der Masken des italienischen Stegreifspiels, vom Arlechino, welcher vom römischen Mimus in centucolo, vom Pulcinella, der vom oskischen Maccus abstammen soll.

Joculatoren mit Wanderbühnen sind, wie wir fanden, bis ins 9. Jahrhundert bezeugt. Sie waren auch über die anderen Länder

verbreitet, besonders über diejenigen, die früher in römischem Besitz waren. Die Kirche bahnte ihnen selber zu den germanischen Völkern den Weg, indem sie bei diesen die lateinische Sprache einführte. Sie suchten daher, wie es scheint, mit Vorliebe die Klösterhöfe auf, da die Bischöfe und Aebte ihre Geistlichen wiederholt vor ihnen warnen *). Allmählich schmolzen sie aber wohl mit den Sängern und Spielleuten der germanischen Völker zusammen. Schon im 5. Jahrhundert waren die Barden der Gallier im Ansehen gesunken. Später verschwindet ihr Name. Vielleicht daß er in dem der Joculatoren und Histrionen mit aufging. Sie würden dann aber auch den Fluch der Ehrlosigkeit zu theilen gehabt haben, welcher nach verschiedenen Zeugnissen auf diesen lastete. Man wird aus der Verachtung, in welcher sie standen, jedoch nicht immer auf den Grad ihrer Geschicklichkeit schließen dürfen, noch auf den Grad des Beifalls, dessen sich diese erfreute. Wurden doch auch schon im römischen Reiche die Mimen- und Pantomimenspieler zur selben Zeit für ehrlos erklärt, da eine der berüchtigtsten Mimentänzerinnen, Theodora, als Kaiserin auf dem Thron saß und die Vornehmen diesen Spielen mit Leidenschaft anhingen. Wir hören zwar, daß Heinrich III. die Joculatoren, welche zu Tausenden zu seinem Hochzeitsfest herbeigeströmt waren, ohne Lohn hinwegweisen ließ. Allein diese Nachricht beweist zugleich, daß die Zahl dieser Spieler ins Unglaubliche gestiegen sein mußte, was schon allein für die Wirkung spricht, welche wenigstens die besseren von ihnen erzielten. Und wie auch hätten sie solche Wirkung nicht ausüben sollen, da sie überall, wo sie hinkamen, Unterhaltung und Kurzweil und eine festliche Stimmung verbreiteten? Auch haben wir bestimmte Nachrichten, daß Karl der Große um die Hebung des Gesanges eifrig bemüht war, daß im 9. und 10. Jahrhundert die Musik in den Klosterschulen sorgsam gepflegt wurde. Hierin berühmt waren besonders die zu Reichenau und St. Gallen. Dort blühte Hermann Contractus († 1054), hier Notker Labeo († 1022).

Magnin **) hat die Meinung ausgesprochen, daß die Jonglerie im Mittelalter zwei verschiedene Zweige getrieben. Einen heimischen,

*) So um die Mitte des 9. Jahrhunderts der Erzbischof Hinkmar von Rheims.
**) Journal des Savants. 1846. p. 545.

der Aristokratie dienenden, der aus den Barden und Skalden hervorging, und einen fremden volksthümlichen, der seinen Ursprung in den Atellanen und Mimen der Römer hatte. Indessen mögen diese beiden Zweige, deren Existenz an sich wohl kaum zu bezweifeln ist, sich wohl in gegenseitiger Wechselwirkung ausgebildet haben und vielfach in einander übergegangen sein.

Jedenfalls aber brachte es theils die Rechtlosigkeit dieser fahrenden Leute, theils ein allgemeiner Zug des Mittelalters mit sich, daß sich dieselben zu gewissen Rechts- und Schutzgemeinschaften zusammenschlossen, wenn sie nicht vorzogen, sich einzeln in den Dienst oder Schutz eines Herrn zu begeben. Diese Gemeinschaften bildeten sich unter dem Namen der confrèries des ménétriers besonders in Frankreich und Flandern aus und gingen von hier aus auf Deutschland*), vielleicht auch auf England, über. Sie stellten sich dort unter den Schutz des heiligen Julian, theilten sich in Meister und Lehrlinge, Herren und Diener, hatten ihre Zunftgesetze und Zunftstrafen, ihren eigenen Gerichtstag und ihren Roi oder Spielgraven. Andere Vereinigungen folgten ihrem Beispiel, deren Vögte und Geigenkönige die Händel derselben auf dem Pfeifertag schlichteten. Wie weit diese Vereinigungen zurückreichen, wissen wir nicht. Bestimmtere Nachrichten liegen von ihnen bis jetzt erst aus dem Jahre 1320 vor, aus welchem Ordonnanzen der Stadt Paris vorhanden sind, die sich auf sie beziehen**). Auch wurde im 14. Jahrhundert zu Wien ein „Ober-Spiel-Grafenamt" errichtet, unter dessen Gerichtsbarkeit die Musiker, Histrionen ꝛc. von ganz Oestreich gestellt waren und welches bis 1782 bestand.

Viel weiter reichen jedoch die Nachrichten von jenen sich in den Dienst einzelner Herren stellenden Jongleurs oder Jouers, Gesteurs, Minstrels u. s. w. zurück. Besonders scheinen dieselben

*) In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatten sich die Spielleute in den südlichen Theilen des Reichs schon zunftmäßig ausgebildet. Zwischen Hauenstein und Basel hatten sie sich unter einem Pfeiferkönig vereinigt. 1407 fand solch eine Verbindung zu Uznach für die Gegend des oberen Zürichersees statt. Schon im 16. Jahrhundert tritt jedoch der Verfall ein, wozu theils die Lebensweise der fahrenden Leute, theils die Entwicklung der Polyphonie, welche eine stetigere Pflege an festen Orten forderte, beitrug.

**) Magnin, Journal des savants 1846. p. 546.

sehr früh an den Höfen, Fürsten- und Edelsitzen der Provence, der Champagne und Flanderns gastfreie Aufnahme gefunden zu haben. Ein festeres Verhältniß stellte sich aber doch wohl erst mit der Entwicklung der von ihnen mit angeregten ritterlichen Dichtung heraus, wobei dann die Phantasie und Geist mächtig aufregenden Kreuzzüge noch mitwirken mochten. Es entstand jenes Verhältniß zwischen dem das Gedicht erfindenden Herrn und dem es ausführenden oder auch nur mit seinem Spiele begleitenden Spielmanne, welches jedoch in den verschiedenen Ländern verschiedene Formen gewann, von denen besonders der Gegensatz bemerkenswerth ist, der sich hierbei zwischen dem Süden und Norden Frankreichs ausbildete.

Im südlichen Frankreich, wo die Dichtung zu einer Forderung ritterlicher Bildung wurde, war dieses Verhältniß ein ganz festes und inniges. Dem das Lied erfindenden Herrn kam der Name Troubadour (von trovar, finden, erfinden) zu. Es scheint, daß man darunter, wie Klein*) sagt, nur den lyrischen Kunstdichter verstand, gleichviel ob er seine Gedichte selbst vortrug oder nicht, wogegen der Jongleur nicht nur die Lieder seines Herrn auf seinem Instrumente**) begleitete, sondern sie wohl auch selbst, wie die epischen Dichtungen, vortragen durfte, gleichviel ob diese letzteren von ihm selbst erfunden waren oder nicht. Diez***) will jedoch den Unterschied zwischen beiden darauf eingeschränkt wissen, daß der Jongleur derjenige war, der aus der Poesie ein Gewerbe machte, Troubadour dagegen der, welcher sich mit Kunstpoesie beschäftigte, gleichviel weß Standes er war, und ob er nur zu eigener Lust oder um Lohn dichtete. In der That traten später auch Troubadours in den Hofedienst, wie unter diesen wieder Dichter von niederer Herkunft waren, z. B. Giraud von Bordeaux, der Sohn eines Frohnbauers, Bernard von Ventadour, „der zärtlichste aller provençalischen Sänger", der Sohn eines Schloßknechts. Allein diese

*) Geschichte des Dramas, Bd. IV. S. 90.

**) Als Instrumente der prov. Jongleurs werden das Monocord, die Symphonie, die siebzehnsaitige Rote, die Geige, das Psalterion, die Leier, Sackpfeife, Posaune, Hörner, Trompete, Pauken, Trommel, Castagnette, genannt. Guiraut von Calenson macht es dem Jongleur zur Pflicht, mindestens 9 Instrumente spielen zu können.

***) Die Poesie der Troubadours, S. 31 u. f.

Unterscheidung drückt keinen vollen Gegensatz aus. Vielmehr konnte nach ihr eine und dieselbe Person zugleich Troubadour und Jongleur sein, Troubadour, insofern sie kunstmäßig dichtete und sang, Jongleur, indem sie es für Lohn oder gewerbsmäßig that. Wenn Diez sich auf einen Ausspruch Sordels beruft, indem dieser von einem anderen Sänger sagt: „Er hat großes Unrecht, mich Jongleur zu nennen, denn er folgt Anderen, aber Andere schließen sich an mich, ich gebe ohne zu nehmen, er aber nimmt ohne zu geben," so drückt dieser Ausspruch doch eine andere Unterscheidung und einen entschiedeneren Gegensatz aus. Es wird zur Erklärung dieser schwankenden Bestimmungen hinreichen, sich zu erinnern, daß man im Mittelalter die unterscheidenden Bezeichnungen nicht immer richtig anwendete, sondern vielfach mit einander verwechselte und hier die Bezeichnung wohl auch selbst ihre ursprüngliche Bedeutung verlor, weil der ritterliche Herr später nicht selten dem Jongleur seine Kunst überließ oder auch seinerseits die Künste des Jongleurs übernahm, was besonders in der Zeit des sinkenden, in Verarmung gerathenden Ritterthums stattfinden mochte*). Für diese Verhältnisse ist eine Bittschrift bezeichnend, welche der Troubadour Guiraut Riquier (1275) an den König Alfonso von Castilien gerichtet hat und, obwohl bereits wiederholt mitgetheilt, hier ihrer Wichtigkeit wegen (nach Diez) nochmalige Aufnahme finden mag:

„Da jeder Stand seinen Namen hat — heißt es darin — so wäre es nicht minder schicklich, auch die Jongleurs durch besondere Namen zu unterscheiden. Es ziemt sich nicht, daß die besseren unter ihnen die Ehre eines Namens entbehren, auf welchen sie durch die That Anspruch machen können. Es heißt sie mißhandeln, wenn man sie mit Menschen ohne Kenntnisse verwechselt, die ein Instrument spielen und ihr Brot auf den Straßen betteln, um des Erwerbs willen die Schenke besuchen und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen oder mit jenen, die sich überschlagen, Affen tanzen lassen und nichts von guten Sitten wissen. Denn wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Diese hießen von Anfang Jongleurs und noch heut zu Tage halten deren die Großen des Landes. Hierauf kamen Troubadours, um hohe Thaten zu singen und

*) So sagt Peire von Auvergne tadelnd von Gausmar: „er sei Ritter und mache den Jongleur", und Cavaire macht dem Troubadour Bertran Falco den Vorwurf: „ein Ritter, der sich von einem Jongleur kleiden läßt (es war Sitte, dem Jongleur durch ein Kleid zu lohnen), der entkleidet sich seiner Ritterwürde. Euch hat ein Jongleur des Markgrafen von Este gekleidet" (Diez, a. a. O. S. 59 u. 84).

um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern. Denn wer sie auch nicht verrichtet, der weiß sie doch zu würdigen und darum kann ich, geschehe was da wolle, nicht umhin, sie zu besingen. Also begann nach meinem Urtheile die Jonglerie, und jeder lebte vergnügt unter den Edlen."

„Allein in unseren Tagen, und schon seit langer Zeit haben sich Menschen ohne Verstand und Wissenschaft erhoben, die sich unberufen und der Geschichte zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst, Musik u. dergl. befassen und noch dazu eifersüchtig sind und schimpfen, wenn sie fähige Leute von den Mächtigen geehrt sehen. Wahrlich, dahin hätte es nicht kommen sollen! Ich sehe, daß man ihnen mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet, als die Verständigen. Da nun der Name Jonglerie durch jenes ehrlose Volk herabgewürdigt ist, so thut es mir leid, daß die geschickten Troubadours der vergangenen Zeiten sich nicht darüber beschwert haben, und so fühle ich mich genöthigt, dies an ihrer Statt zu thun" rc.

„Ich bitte euch daher, edler König, richtet es so ein, daß das Wissen nach Gebühr geehrt werde, besonders an Denen, die es gut anzuwenden verstehen. Möge es euch gefallen, einen gegründeten Namen für sie zu wählen: denn manche Troubadours beschäftigen sich mit einer Poesie, welcher keine Ehre gebührt, da sie ohne Gehalt ist; theils wenden sie ihre Kunst zu Schmähungen an, theils dichten sie schlechtweg Strophen, Sirventes und Tanzlieder, womit sie Ehre einzulegen meinen. Denkt nicht, glorreicher König, daß ich für diese mich bemühe. Ich meine keine anderen als die geschickten und verständigen, welche gehaltvolle Verse und Canzonen dichten und reine und schöne Lehren geben; nur in Bezug auf diese, welche Kenntnisse besitzen und ihre trefflichen Gedichte mit Zeugnissen versehen*), bitte ich, mächtiger König, um das, worum ich gebeten."

Man hat bei diesem Bittschreiben zu berücksichtigen, daß Guiraut Riquier zu einer Zeit lebte, in welcher die provençalische Dichtung bereits akademisch geworden war und von Satzungen abhing, welche auf abgezogenen Begriffen beruhten. Sie war schon mehr zu einer Wissenschaft geworden, wie sie sich ja nun selbst „die fröhliche Wissenschaft" (gai saber) nannte, die ihre hohe Schule in dem Consistoire, der späteren Akademie, von Toulouse**) hatte. Auch fing man jetzt

*) Die späteren Troubadours pflegten sich für ihre Gedichte auf Aussprüche der früheren Dichter und Schriftsteller als Zeugnisse zu berufen.

**) Die poetischen Wettkämpfe (jeux floraux in Bezug auf die Jahreszeit und die Preise genannt) des Consistoire von Toulouse wurden 1323 gegründet. Sie fanden am 1. Mai jedes Jahres statt. Sieben Gelehrte bildeten das Preisgericht. Der erste Preis bestand in einem goldenen Veilchen. Arnaud Vidal de Castelnaudery war der erste Gekrönte. — Ludwig XIV. erhob das Consistoire zur Akademie. Man setzte vier Preise aus. 1790 wurde sie aufgehoben, 1806 aber wieder hergestellt. Seit dieser Zeit finden ihre Feste am 3. Mai jedes Jahres mit großer Feierlichkeit statt.

an, ein feines, gefälliges Benehmen an dem Troubadour fast noch mehr, als dichterisches Talent zu schätzen. Die Cortesia und Mesura (Courtoisie und Maß oder was wir heute elegante Tournüre und gesellschaftlichen Anstand nennen würden) waren unerläßliche Forderungen an denselben. Er sollte sich als die Blüthe des gesellschaftlichen Umgangs darstellen, dessen leuchtender Mittelpunkt die Frauen waren. Die provençalische Dichtung war zu einer Sache schulmäßiger Gelehrsamkeit und einer Uebung der Galanterie geworden, wie die Liebe zu einer Sache der Theorie, der es mehr auf die Methode als auf den Gegenstand ankam, der oft nur in der Einbildung lebte. Guiraut von Riquier läßt sich in Folge hiervon ein ähnliches Zusammenwerfen besserer und schlechterer Elemente zu Schulden kommen, wie dasjenige ist, gegen welches er eifert. Er tritt ganz einseitig für die höfisch-akademischen Dichter nicht blos gegen die Bänkelsänger und gegen den Mißbrauch der Dichtung, sondern auch gegen die volksthümlichen, ja gegen alle diejenigen Dichter auf, die nicht zur gelehrten Zunft gehörten, sondern zu ihr in einem bestimmten Gegensatz, vielleicht selbst in einem berechtigten, standen.

Der weise König, aus dessen den Sietes partidas eingefügter Verordnung man zugleich im Allgemeinen erfährt, wie diese Verhältnisse sich in Spanien ausgebildet hatten, faßt daher folgende Entschließung:

„Wer es versteht, findet, daß die Instrumente auf lateinisch instrumenta heißen; daher kommt der Name Instrumenteur, und das sind eigentlich die römischen histriones; die Troubadours heißen dagegen auf lateinisch inventores; aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebührliche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne daß man sie weiter unterscheidet. Dies ist, die Wahrheit zu sagen, ein Mißbrauch. Andere Namen gibt es offenbar im Romanischen nicht, und so heißen alle, selbst die Seiltänzer- und Possenspieler, Jongleur, ein Gebrauch, der zu tief eingerissen ist, um ihn leicht abschaffen zu können. In Spanien ist die Sache besser eingerichtet und wir wollen daran nichts geändert wissen; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heißen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers, diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer Schlechtigkeit wegen Cazuros (Possenreißer). So ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen. Allein in der Provence heißen sie alle unterschiedlos Jongleurs, und das scheint uns ein großer Fehler jener Sprache, in welcher doch gut erfundene Gedichte mit dem meisten Beifall aufgenommen werden.“

„Wir rathen und erklären daher von Rechts wegen, daß alle Diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, sowie Diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente spielen oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, daß alle diese unter dem Namen Jongleurs nicht begriffen werden sollen; eben so wenig diejenigen, die, den Höfen nachgehend, ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen und gefällige edle Beschäftigungen verschmähen. Man nenne sie Bouffons, wie dies in der Lombardei der Fall ist.“

„Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, dürfen allein den Namen Jongleur führen. Sie müssen an den Höfen erscheinen und belohnt werden, da sie Lust und Zeitvertreib mitbringen.“

„Diejenigen, welche die Geschicklichkeit besitzen, Verse und Liedweisen zu erfinden, von diesen zeigt die Vernunft, wie man sie nennen muß. Denn wer Tanzlieder, Cobla's und Balladen, Alba's und Sirventes meisterhaft zu dichten versteht, dem gebührt der Name Troubadour und von Rechtswegen größere Ehre, als dem Jongleur, der durch die Werke des ersteren besteht.“

„Eben so müssen die vorzüglichsten Troubadours, wenn man auf das Recht sehen will, eine besondere Ehre genießen. Denn wer Canzonen und Verse mit Zeugnissen, und angenehme Erzählungen mit schönen Lehren zu schmücken versteht, worin er weltlich und geistlich kundgibt, wie der Mensch das Gute vom Bösen unterscheiden könne, dem muß man Ehre auf der Welt bezeigen, mehr als jedem anderen Troubadour, wenn sein Benehmen mit seinen Kenntnissen im Einklang steht. Denn er zeigt uns vermittelst seiner schönen Weisheit den Weg der Ehre, der Güte und der Pflicht, indem er das Dunkle lieblich aufklärt; und wer ihm Glauben schenkte, der würde spät zu Schaden kommen. Diejenigen also, welche die Meisterschaft des erhabenen Dichtens besitzen und diese mit gutem Benehmen verbinden, sind die vollkommensten Troubadours, und wir sehen kein Hinderniß, warum ihnen dem Namen und der That nach nicht Ehre widerfahren sollte. Wir erklären daher, daß die vorzüglichsten Troubadours, die in Versen, Canzonen und anderen oben genannten Gedichten uns lehren, wie edle Höfe und hohe Thaten beschaffen sein müssen, den Namen Doctoren der Poesie verdienen, denn sie belehren Jeden, der sie versteht. Wer selbst Lebensart besitzt, wird sie forthin so nennen; auch glauben wir dies von Allen, die Kenntnisse haben, und sollte es ihnen auch nur in Betracht der Sprache gefallen, die am meisten zur Dichtkunst geeignet ist. Und so sind Alle, die man dort zu Lande Jongleurs nennt, abgetheilt und durch besondere Namen unterschieden.“

Ganz scheint der weise König die Wünsche Guiraut Riquiers also doch nicht erfüllt zu haben, dessen Beschwerden hauptsächlich gegen diejenigen gerichtet waren, „die sich unberufen und den Geschickten zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst und Musik befassen“, „denen man mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet als die Verständigen“ und „die ihre Kunst zu Schmähungen anwenden“ oder „schlechtweg

Strophen, Sirventen und Tanzlieder dichten". Ich finde, daß der König all dies so gut wie nicht berührte, sondern seine Entscheidung etwas anders begründet hat.

Die provençalische Ritterdichtung ist unmittelbar für die Geschichte des Dramas von nur geringer Bedeutung. Sie ist aber hier in Betracht zu ziehen, weil sie auf die Ritterdichtung anderer Länder und hierdurch auf die Dichtung überhaupt einen bald bedeutenderen, bald geringeren Einfluß ausgeübt hat. Diese Dichtung ist von einem überwiegend lyrischen Charakter und ihre Lyrik hauptsächlich Minnedichtung gewesen. Obwohl, soweit wir sie kennen, schon Kunstdichtung, schlagen ihre frühesten Erzeugnisse doch einfache Töne und frische Naturlaute an. Ihre Bedeutung liegt hauptsächlich darin, daß mit ihr ein subjectives Element in die Dichtung eintrat. Allmählich ward sie jedoch künstlicher, nach Begriffen geregelter und höfischer conventionell, um zuletzt fast ganz akademisch zu werden. Einflüsse des scholastischen Geistes sind nicht zu verkennen, auch arabischer Einfluß, wenngleich im Einzelnen nicht nachweisbar, dürfte im Ganzen nicht völlig zu verneinen sein. — Immer aber hat es daneben einzelne Dichter gegeben, welche für Einfachheit und Natürlichkeit eintraten und ihre höchste Ehre darein zu setzen vorgaben, Allen verständlich zu sein. Flossen der Dichtung doch, wie wir gesehen, in den Jongleurs immer wieder frische volksthümliche Elemente zu. Allein der natürliche Ton schien immer schwerer gefunden werden zu können. „Kaum weiß ich," sagt Giraut von Borneil, „wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es Jedem verständlich machen und bequem zum Gesang einrichten kann; denn ich dichte es zu reiner Lust. Leicht könnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht Alle theilnehmen, scheint mir nicht vollkommen" *). So wie ein anderes Mal: „Meine Lieder dünken mir nur schön, wenn sie die Mädchen am Brunnen singen."

Die provençalische Ritterdichtung, ursprünglich aus innerstem Bedürfnisse hervorgegangen, fand ihre Antriebe nur zu bald in dem Verlangen nach Ruhm, nach Liebesglück und nach Lohn. Sie wurde

*) Diez a. a. O. S. 72.

reflectiv und absichtsvoll, die Liebe zu einem Cultus, aber zu einem Cultus der Phantasie und des Gedankens. „Derjenige," singt ein Troubadour, „versteht von der Liebe wahrlich nichts, der den vollen Besitz seiner Dame begehrt. Das ist keine Liebe mehr, die auf die Wirklichkeit ihr Absehen stellt, die aufhört ein Cultus des inneren Gefühls und des Gedankens zu sein" *). In dieser vergeistigenden Auffassung wurde aber die Liebe auch noch in eine wunderliche Verbindung mit dem Begriffe der Ehre gebracht und das Verhältniß des Liebenden zu der Geliebten in spitzfindiger Weise geregelt. Das Geheimniß der Liebe zu wahren galt als das höchste Gebot der Ehre und doch schenkte die Dame dem Sänger oft nur darum ihre Gunst, um von ihm in einer noch erkennbaren Weise im Liede verherrlicht zu werden. Auch war, wie die Gesetze der Liebeshöfe uns zeigen werden, dieser vergeistigende poetische Cultus der Liebe nicht selten der Deckmantel einer recht greifbar realen.

Die hauptsächlichsten Formen der provençalisch-lyrischen Dichtung waren außer dem Vers (der einfachsten, volksthümlichsten) die Canzone (cansos), die ausschließlich der Liebe und Gottesverehrung geweiht war und sich sonst wohl nur durch eine kunstvollere und erweiterte Form von dem Vers unterschied. Zu ihr im vollsten Gegensatze stand der Sirventes, das Lob- oder Rügegedicht, welches die Liebe ganz von sich ausschloß. Es ist ein Gedicht, das im Dienst des Herrn verfaßt ist, daher es ursprünglich wohl nur den Jongleurs oder solchen Troubadours gebührte, welche Hofdichter waren. Doch scheint der Herr auch nicht selten ein freierwählter und das Bedienen in zweideutigem Sinne genommen zu sein. Im Gegensatz zu dem oft so spiritualistischen, transcendentalen Charakter des Minneliedes ist es fast immer ganz unmittelbar auf das Leben und bestimmte Verhältnisse des Lebens gerichtet. Als Rügelied zeigt es nicht selten den Dichter von seiner besten Seite, ritterlich in dem alten Sinne, unerschrocken für Recht und Wahrheit gegen List und Gewalt auftretend, die Entsittlichung der Zeit rücksichtslos brandmarkend, wobei auch der Geistlichkeit nicht geschont wurde.

*) Klein a. a. O. Bd IV. S. 57.

„Nicht wehren soll mir Furcht noch Scheu
Ein Dienstgedicht zu singen frei
Zu Dienst der Herrn der Clerisey"

singt Guillem de Figureiras und

„Ganz dem Dienst des Herrn ergeben,
Der Erlösung uns erwarb,
Schmerzvoll an dem Kreuze starb,
Sing ich Wahrheit ohne Beben"

leitet ein Anderer, Guillem Anclis, sein Rügelied gegen die Geistlichkeit ein.

Das Klagelied (planch) erklärt sich durch seinen Namen. Die für die vorliegende Darstellung wichtigste Form ist aber die Tenzone, das Streitlied, auch joix partitz genannt. Es ist von dialogischer Form. In der ersten Strophe legt nämlich der Dichter einem Anderen zwei sich widersprechende Sätze vor, ihm überlassend, welchen von beiden er vertheidigen will. Das letztere geschieht in der zweiten Strophe, worauf sich der erste Dichter in der dritten bemüht, die Unklugheit dieser Wahl darzuthun. Der Streit dehnt sich gewöhnlich über noch einige Strophen aus, bis beide Dichter übereinkommen, sich einem Schiedsrichter zu unterwerfen. — Das Streitgedicht hat selbst wieder zu einem schon fast ein Jahrhundert dauernden Streite Veranlassung gegeben, der zwischen den Schriftstellern Frankreichs darüber geführt wird, ob der Preis der Erfindung desselben dem Süden oder Norden Frankreichs gebührt, worauf ich indeß nicht eingehen kann. Die in den Tenzonen behandelten Streitfragen gaben vielleicht die erste Anregung zur Gründung der späteren Liebeshöfe. Dies wird sich aus der Art der darin verhandelten Sätze erkennen lassen, daher ich einige von ihnen hier darbiete: „Ein Liebender liebte zwei Frauen, die eine hatte ihm ihr Herz erst nach langem Sträuben geschenkt, die andere ihn dagegen nicht lange seufzen lassen — welcher von beiden war er größeren Dank schuldig?" — „Ein Liebender wird bei jedem Anlaß von heftiger Eifersucht erfüllt, ein anderer baut so fest auf die Treue der Geliebten, daß er darüber nicht einmal gewahr wird, wie triftigen Grund sie ihm zur Eifersucht gibt — welcher von beiden gibt hierdurch wahrere Beweise der Liebe?" *) —

*) Parfait, Histoire du théâtre français etc. Paris 1745. T. I. p. 5 u. f.

„Muß eine Frau für ihren Geliebten eben so viel thun, als er für sie?“ — „Soll ein Liebender, der glücklich ist, vorziehen, der Geliebte oder Gatte seiner Dame zu sein?“*) — Von den übrigen

*) Diez a. a. O. S. 192. 193. Damen, zum Schiedsgericht über diese und ähnliche Fragen erwählt, können leicht auf den Gedanken gekommen sein, ein Gericht einzusetzen, welches nicht blos über diese vielleicht nur fingirten, sondern über wirkliche ähnliche Fälle entschied, freilich nur um eine moralische Wirkung damit auszuüben, die sich höchstens bis zum gesellschaftlichen Ausschluß des Verurtheilten ausdehnen konnte, weil es im Uebrigen ja ganz davon abhing, ob dieser sich dem Ausspruche unterwarf oder nicht. Man hat diese Gerichtshöfe vielfach in Zweifel gezogen, namentlich ist dies von deutschen Gelehrten geschehen. Hauptsächlich nur aus dem Grunde, weil die Quelle, welcher die Nachrichten darüber entsprangen — Jean Nostradamus, der erste Geschichtsschreiber der Troubadours und Bruder des bekannten Astrologen — für eine zu unsichere gehalten ward. Neuerlich haben sich Raynouard, Fauriel und der Geschichtsschreiber Henri Martin (histoire de France au règne de Louis le gros) für die Existenz dieser Gerichtshöfe ausgesprochen und sich dafür auf die Schrift eines Zeitgenossen derselben, des königlichen Caplans Maître André (de arte amandi et reprobatione amoris) berufen, in welcher sich auch ein Schiedsspruch der Ermangarde de Narbonne erhalten hat. 1876 aber hat Antony Meray dem Gegenstande ein ganzes Buch (La vie au temps des cours d'Amour) gewidmet, welches nicht nur ungleich mehr Licht über denselben verbreitet und den erhalten gebliebenen Liebescodex jener Gerichtshöfe mittheilt, sondern auch die Ansicht vertritt, daß die Frauen, die sie in's Leben riefen und sie bildeten, hauptsächlich die Empfindungen und Rechte des weiblichen Herzens gegen die Willkür, mit der in der Ehe durch ihre Väter im Familieninteresse über sie verfügt ward, zu vertheidigen und einen veredelnden Einfluß auf das Verhältniß der Geschlechter auszuüben gesucht hätten. Das letztere wird auf Grund jenes überlieferten Codex den Franzosen aber eher, als uns Deutschen einleuchten, wie jene ja auch wieder heute ähnliche Wirkungen ähnlichen Verhältnissen gegenüber ihrem Ehebruchs-Drama zusprechen. Gleich das erste Gesetz dieses Code d'amour wird uns an diese Dramen erinnern und eben darum auch Bedenken erregen. Es heißt: „Die Ehe ist kein Hinderniß für die Liebe.“ Denn nach meinem Dafürhalten verdient es die Auslegung nicht, welche ihm Klein (Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 57) zu Theil werden ließ, indem er sagt: Der Code d'amour erklärt die Liebe unter Eheleuten für nicht gut möglich, denn der Liebesgenuß vermindere die Liebe, und die Leichtigkeit, ihn in der Ehe zu befriedigen, widerspreche der wahren Liebe, die ein reiner Huldigungscultus, ein Seelenverhältniß sei, das der körperliche Besitz aufhebt.“ Dieser reine Huldigungscultus des Code d'amour ist im Gegentheil auf sehr greifbare Dinge gerichtet und schließt den körperlichen Besitz keineswegs aus. Ich will mich hierfür nur auf einige dieser Gesetze berufen. Art. VI. L'homme n'est admis aux intimités d'amour qu'à l'âge de la pleine puberté. Art. VII. Nul ne doit être privé, sans cause majeure, de la jouissance de son amour. Art. XXVI. L'amour

lyrischen Formen seien noch das Schäferlied (pastoreta oder pastorella), das Tag- und das Abendlied, die Ballade (balade), das Tanzlied, der Rundgesang, die Sextine (sechszeilige Strophen, von denen die zweite die erste in umgekehrter Anordnung wiederholt), der Sermon (sermon), das moralische Gedicht genannt. Die provençalische Pastourelle scheint von der nordfranzösischen angeregt zu sein, obschon sie von einer ganz anderen, und was für die vorliegende Betrachtung von Wichtigkeit ist, immer von dialogischer Form ist. Die nordfranzösische Pastourelle ist volksmäßig. Die provençalische nicht, ihr geht die innere Wärme und charakteristisches Costüm ab*). Auch die provençalische Romanze, obschon erzählend, ist lyrischen Charakters. Von epischen Formen, die bei den Provençalen verhältnißmäßig spärlich vertreten sind, wurden hauptsächlich der Roman, die Novelle und die Legende gepflegt, doch ist hier nordfranzösischer Einfluß nachweislich. Immer bewahrte ihre Dichtung aber sowohl in den Formen, wie in der Behandlung derselben ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, und obschon die römischen Dichter den Troubadours theilweise bekannt waren, läßt sich doch nirgends Nachahmung derselben beobachten.

Die dramatische Dichtung war lange nur durch ein einziges und nur theilweise in provençalischer Sprache geschriebenes Mysterium (s. S. 39), das erhalten geblieben, vertreten. Doch führten die Gebrüder Parfait**) mit Beziehung auf Nostradamus (s. a. S. 90) und Duverdier***) noch eine größere Anzahl dramatischer Dichtungen mit Angabe der Autornamen, zum Theil selbst des Inhalts, an, von denen ein satirisches Drama: l'herésie des Pères (l'hérégia dels Peyres) von Anselm Faydit, welches gegen die die Albigenser verurtheilenden Concile gerichtet ist, und fünf gegen die Königin Johanna von Neapel gerichtete satirische Stücke besonders hervorgehoben werden, die Parasol († 1383 an Gift) geschrieben, dem damals

ne doit rien refuser à l'amour. Sowie das Codicil: Qu'un modeste rougeur accompagnera toujours les voluptés d'amour, soit qu'on les donne, soit qu'on les reçoive.

*) J. Brakelmann, Die Pastourelle der nord- und südfranz. Poesie. Jahrb. für roman. und engl. Lit., Bd. IX. S. 155 u. f.

**) a. a. O. I. p. 12 u. f.

***) Croix du Maine et Duverdier. Bibliothèque française. Lyon 1585.

in Avignon residirenden Papste gewidmet und dafür von diesem das Canonicat zu Fisteron erhalten haben soll*). Von all diesen Stücken ist aber nichts mehr vorhanden und auch die Gebrüder Parfait, obschon sie den Inhalt mittheilen, scheinen sie nicht gesehen zu haben, weshalb neuere Gelehrte, welche den Quellen derselben mißtrauen, bezweifeln, daß diese Stücke überhaupt existirten. Diese Begründung scheint mir indeß kaum zuverlässiger, als die Mittheilungen des Nostradamus irgend sein könnten. Auch werden wir später noch einigen Resten der provençalischen Dramen zu begegnen haben.

Was die Wirkungen der Provençalen auf die Entwicklung der Ritterdichtung anderer Länder betrifft, so mußten schon die Kreuzzüge die provençalischen Ritter, Troubadours und Jongleurs mit der Ritterschaft anderer Länder in Berührung bringen. Aber auch sonst hat es nicht an Gelegenheit zu weiterer Wechselwirkung beider gefehlt. Der Krieg gegen die Albigenser, die Eroberung der Provence durch Frankreich, die Aufforderung, welche die spanischen Könige an die Ritterschaft Frankreichs ergehen ließen, sich am Kampfe gegen die Mauren zu betheiligen, sowie endlich die Heirathen, welche die großen Geschlechter des französischen Südens mit denen des Nordens verbanden, boten hinreichende Gelegenheit zu einem wechselseitigen Einfluß dar, welcher dann durch die nordfranzösischen Dichter wieder auf England hinüber wirken konnte. Gleichwohl behielt der Charakter der süd- und der nordfranzösischen Dichtung seine eigenthümliche Verschiedenheit, die in gewissem Umfange eine gegensätzliche war.

So hat auch das Verhältniß zwischen den ritterlichen Dichtern und den ausführenden Spielleuten sich im nördlichen Frankreich etwas anders als im südlichen ausgebildet. Die mit den eingedrungenen Normannen nach Frankreich gekommenen Skalden hatten unter den veränderten Verhältnissen und Einflüssen bald einen

*) Warton, History of English poetry ist zwar der Ueberzeugung, daß hier unter Tragédies nur tragische Erzählungen gemeint seien. Dem steht jedoch entgegen, das nach Angabe der Gebr. Parfait, das Faidit'sche Drama auf einer der Herrschaften des Grafen Montferrat öffentlich aufgeführt worden ist. Auch Ebert ist Warton's Ansicht. In einem Artikel: Die Quellen des Nostradamus (Jahrb. d. rom. und engl. Literatur) sucht er darzuthun, daß die fünf Tragödien des Parasol, der in Diensten der Königin Johanna stand, nichts als Klagelieder waren.

anderen Namen erhalten. Sie wurden nun ménéstriers (von minister, ministrelus) genannt. Doch waren sie anfangs noch immer wie jene in der Heerfolge der Fürsten und gaben im Felde das Zeichen zur Schlacht, wie dies von dem Menestrier Taillefer berichtet wird, der Wilhelm den Eroberer nach England begleitete. Auch trugen sie während der Tafel der Großen ihre Gedichte vor, was unter Anderem vom Dichter Heliand am Hofe Philipp Augusts erzählt wird; ein Gebrauch, der sich sogar bis zu Carl V. (von Deutschland) erhielt. Menestriers standen ursprünglich immer in dem Dienst eines Großen, wie sie ja ihren Namen hiervon hatten. Aber ihre Zahl vergrößerte sich und damit verloren sie auch an Bedeutung. Nicht wenige wurden hierdurch auf ein Wanderleben verwiesen, welches sie mit den Joculatoren in Berührung bringen mußte. Wie in der Provence wurden sie nun auch hier oft mit diesen verwechselt, gleichwie von letzteren wieder die besseren Elemente in die Menestrandie, d. i. in die Verbindungen übergingen, von denen bereits früher die Rede war (S. 81).

Indessen glaube ich, daß man die Joculatoren meist mit dem Namen von Jongleurs bezeichnete und die unter Carl d. Gr. gegen das Halten von Jongleurs gerichteten Verbote sich nicht auf die Menestriers bezogen. Ich schließe dies aus dem Umstande, daß Philipp August, welcher selber Menestriers in Diensten hatte, die Jongleurs von seinem Hofe und aus seinen Staaten verwies. Es scheint, daß eine gewisse Anzahl von ihnen dabei in eine Ausnahmestellung gerieth, da es ihnen unter gewissen Bedingungen gestattet wurde, in Paris zu bleiben. Auch wurde ihnen eine bestimmte Straße angewiesen, die nach ihnen den Namen der Rue des Jongleurs führte. Jedenfalls reformirten sich diese Leute, unter denen anfangs nur Joculatoren gemeint waren*), schnell, und ein Theil von ihnen ging in die M e n e s t r a n d i e über, wenigstens unterscheidet eine Verordnung des Prevot von Paris vom Jahre 1340 dieselben nun als jongleurs und jongleresses und als menestreurs und menestrelles. Auch der Name der von ihnen bewohnten Straße wurde später in

*) Es ist aus den königl. Ordonnanzen dargethan, daß darunter Leute waren, welche Affen sehen ließen, andere spielten auf Instrumenten oder tanzten wohl auch, was wohl hauptsächlich den Frauen zufiel, denn es gab auch deren mit unter ihnen.

den der Rue St. Julien des ménétriers umgewandelt. Allerdings scheinen diese menestreurs tief unter der früheren Bedeutung des Namens eines ménéstrier gestanden zu haben, nichtsdestoweniger aber doch über den von ihnen hier unterschiedenen Jongleurs. Es geht zugleich aus jener Verordnung hervor, daß beide eine bestimmte Verfassung und Rangordnung hatten, insofern darin von Meistern und Lehrlingen die Rede ist. Auch wurden sie durch dieselbe an gewisse Vorschriften gebunden, die zu erfüllen sie sich durch ihre Namensunterschriften anheischig machten. An der Spitze derselben steht Pariset, menestrel du Roy*). Wenn diese Menestriers damals schon dramatische Darstellungen in den Häusern bei festlichen Gelegenheiten gegeben haben sollten, so würden wir kaum zu bezweifeln haben, daß auch Frauen dabei mitwirkten. Jedenfalls geht aber aus jener Verordnung hervor, daß diese Jongleurs und Menestreurs mit ihren Künsten bei solchen Gelegenheiten in den Häusern aufwarteten.

Ursprünglich vereinigte der ménéstrier oder minstrel in sich das Erfinden des Gedichts mit dem Vortrag. Doch hatte er zur musikalischen Begleitung wohl noch seine instrumenteurs. Der Name Maître, welchen er annahm, bezog sich vielleicht mit auf dieses oder auf das Verhältniß zu Schülern. Die instrumenteurs oder joueurs standen aber nicht in ihrem, sondern im Dienste des ihnen gemeinschaftlichen Herrn. Doch waren die ménéstriers ihnen vorgesetzt. Erst später, mit der ritterlichen Dichtung, kam der Name Trouvère auf, durch welchen anfangs der eigentliche Erfinder vom ménéstrier und vom joueur unterschieden wurde, die nun mit einander verschmolzen.

Die Trouvères ahmten zunächst die Gesänge der gälischen Barden nach, von denen diese Nachbildungen den Namen Lais erhielten. „Wie die niederbretonischen Lais oder Volksballaden," heißt es bei Klein**), „Nachahmungen der Leudi genannten Lais der gälischen Barden waren, so wurden erstere, die bretonischen Volksballaden, von den Trouvères in ihren Lais de Chevalerie

*) Diese Verordnung findet sich abgedruckt bei Roquefort, De l'état de la poésie française dans les XII. et XIII. siècles und ist den Establissements des mestiers de Paris von Est. Boileau entnommen.

**) a. a. O. Bd. IV. S. 99.

nachgeahmt." Im 12. Jahrhundert entstanden dann die versificirten Romane nach lateinischen Uebersetzungen bretonischer Lais oder nach schon vorhandenen französischen Prosaübersetzungen. Unter Chansons de geste wurden Gesänge verstanden, die von Instrumenten begleitet und in denen wirkliche oder auch nur erfundene Heldenthaten gefeiert wurden. Sie waren ursprünglich den Geschlechtssagen (gesta) entnommen, woher auch ihr Name. Erfindung wurde besonders an ihnen geschätzt und man suchte und fand diese theils im Abenteuerlichen und Wunderbaren, theils in der glücklichen Verbindung verschiedener Sagen. Jenes entsprach dem Volkscharakter und dem Wunderglauben der Zeit. Die fabliaux behandelten kürzere scherzhafte, erfundene oder dem Leben des Tages entnommene Begebenheiten.

Nach diesen verschiedenen Gattungen unterschied man die Trouvères oder Dichter wohl auch noch als gesteurs und fabliers. Alle diese Namen flossen aber wieder in den der ménéstriers und jongleurs zusammen, welche mit der Zeit alle diese Künste in sich vereinigten. So erzählt Roquefort*), wie nach einem alten Schlosse zwei Truppen solcher Leute auf einmal gekommen seien und den Herrn desselben durch einen Wettstreit zu belustigen suchten. Indem sie sich scheinbar einander in Schatten stellten, berühmte sich jeder Theil besserer Künste und brachte dieselben dann vor. Es ergab sich daraus, daß sie alle Dichter und Dichtwerke der Zeit kannten, sowohl in Latein wie in der Landessprache zu erzählen verstanden, mit den Sagen der Ritter Carls d. Gr. so gut wie mit denen der Tafelrunde vertraut waren, Lieder jeder Art auf den verschiedensten Instrumenten**) vortragen konnten und sich unerschöpflich in allen erdenklichen Spielen und Künsten erwiesen.

*) a. a. O. p. 91.

**) Die Musik hatte sich unter dem Einfluß der römischen sehr früh im nördlichen Frankreich und in Flandern entwickelt. Eine große Revolution brachte in ihr die Einführung der Orgel in den Kirchengesang hervor. Pipin erhielt 757 die erste vom Kaiser Constantin Copronymos zum Geschenk. Man sagt, daß viele Personen, welche dieselbe das erste Mal hörten, ganz in Extase geriethen. Es entstand jetzt der organisirte Gesang, bei welchem das Instrument nicht mehr im Ton, sondern in der Terz oder Quinte begleitete. Die Ausbildung der übrigen Instrumentalmusik ist in dieser Zeit vornehmlich den Vereinigungen der Menestriers zu danken. Roquefort gibt (a. a. O. p. 105) eine Uebersicht und Erklärung der

Der Grundzug der nordfranzösischen Poesie war im Gegensatz zur südfranzösischen ein epischer. Trotz des Hanges zum Abenteuerlichen und Wunderbaren war auch sie überwiegend eine Sache des Verstandes, doch jenes praktischen Verstandes, den der Franzose mit dem Namen bon sens bezeichnet und dem die dem Nordfranzosen eigene Lebenslust und ein kräftiges Frohgefühl seine bestimmte Richtung auf das Leben gaben. Es lag dem nordfranzösischen Geiste fern, die Poesie, wie die provençalischen Dichter, zu einem bloßen Spiel des Gedankens zu machen. Die Allegorie, die die nordfranzösischen Dichter mit besonderer Vorliebe ausbildeten, dürfte hiergegen zwar sprechen. Allein die Allegorie ist, wo sich dieselbe bei ihnen als ein bloßes Spiel des Gedankens darstellt, gerade ein Beweis, wie wenig ihm dieses gemäß ist. Meist aber hat sie einen lehrhaft satirischen, d. i. also doch auf das Leben gerichteten Charakter. Die lehrhaft rhetorische und die witzig satirische Poesie sind die beiden Hauptformen der subjectiven Seite des nordfranzösischen Geistes, von ihnen sind aber noch die rein lyrischen, der Empfindung entsprungenen Formen zu unterscheiden.

Die wichtigsten Formen der ersteren Art waren: die Sermons, Exemples, Fables, Dits, Songes, Complaints, Disputations und Batailles. Als rein lyrische Formen mögen die Chansons und die jeux-partis genannt werden, denen sich die pastourelles und Serventois anschlossen. Erst später traten die gekünstelten Formen der Quatrains, Triolets, der Rondeaux und dessen, was man hier damals Balladen nannte, hervor.

Auch der Roman nahm die Allegorie in sich auf. Der Roman von der Rose zeigt dieselbe auf ihrer Spitze. Er hat sie in die Mode gebracht, keineswegs aber nahm sie von ihm ihren Ausgang.

Schon die germanischen Völker kannten, wie ihre Volksfeste beweisen, die Allegorie. Doch auch den Römern war sie nicht fremd.

---

damals gangbaren Instrumente nach einer Stelle des Poeten Guillaume de Machault, es kommen darin vor: die Viole, die Rubelle, die Guitarre, Enmorache und das Micanon, die Citole, das Psalterion, die Harfe, das Tambourin, die Trompa, die Handorgel, das Horn, die Pickelflöte, die Chevrette und verschiedene andere Flöten, die Doucette, der Cymbal, das große deutsche Horn, die Buccina, das Monocord rc.

Sie führten in ihre Mythologie schon personificirte Begriffe ein. Etwas Aehnliches zeigt sich in einzelnen Werken der Philosophie, denen man seit Plato eine dialogische Form zu geben liebte, in die man dann wohl auch bestimmte Begriffe redend mit einführte. Dies ist z. B. in dem Buche vom „Troste der Philosophie" des Boëtius (gest. um 524) der Fall, welches fast durch das ganze Mittelalter eine große Wirkung ausübte. Auch in dem schon früher erwähnten dramatischen Werke des Decius Magnus Ausonius „von den sieben Weisen" traten diese letzteren eigentlich nur als Personificationen der Begriffe ihrer verschiedenen Weltanschauungen auf. Ebenso bemächtigten sich die christlichen Kirchenlehrer der Allegorie sehr zeitig für ihre Darstellungen, wofür nur auf des Aurelius Prudentius Clemens (um 380 zu Saragossa geb.) „Psychomachie", hingewiesen werden soll, ein Gedicht, welches den Kampf zwischen den personificirten Lastern und Tugenden und den Sieg dieser letzteren in 6 Zweikämpfen besingt, so wie auf das dem Isidorus von Sevilla zugeschriebene: „De conflictu vitiorum et virtutum liber", ein dem vorigen verwandtes Werk, welches wieder in dialogischer Form ist und vierundzwanzig dergleichen Kampfspaare vorführt. Eine bestimmte dramatische Form sehen wir dann die Allegorie schon in jenen von Gregor v. Tours erwähnten Barbatoriae (s. S. 31), besonders aber in dem Drama von „Glauben, Liebe und Mitleid" der Nonne Hroswitha gewinnen, der ersten uns bekannten Moralität. Allgemeiner tritt die Allegorie jedoch erst unter dem Einflusse der scholastischen Philosophie hervor, welche das wahre Wesen der Dinge in den Begriff setzt. Denn hierdurch mußte es einen gewissen Reiz erhalten, die Vorgänge des Lebens auf ihren begrifflichen Gehalt zurückzuführen und dann nur durch diesen, welchen man hierzu personificirte, darzustellen. Indem man diese Darstellungen aber in Zusammenhang mit der christlichen Lehre, mit der christlichen Moral brachte und einen dieser entsprechenden Zweck mit ihnen verband, wurden sie eben zu dem, was man ursprünglich unter Moralitäten verstand, die aber im Laufe ihrer Entwicklung einen verschiedenen Charakter gewannen und zeigten.

Doch hatte sich neben ihnen unter dem Einfluß der bei den Trouvères entstandenen Disputations, Batailles und Jeux-partis

noch eine andere Art allegorisch-dramatischer Spiele aus den Entremets entwickelt, d. i. aus den in Frankreich, Burgund und Flandern, bei den Festen der Großen zwischen den Gängen der Mahlzeiten üblichen Schaustellungen*). Sie mögen theils von poetischem, theils von satirischem, oder auch lobrednerischem Charakter gewesen sein.

Die Trouvères, welche sich, wie wir bereits fanden, sowohl der Mysterien, wie der Moralitäten und zwar zunächst im Sinne der Kirche bemächtigt hatten, die sich ihrer wohl auch hierzu bediente (s. S. 59), scheinen zugleich diejenigen gewesen zu sein, welche, indem sie den Mysterien eine kunstmäßigere Ausbildung zu geben suchten, mehr und mehr weltliche Elemente in sie aufnahmen, und hierdurch ihren Charakter völlig veränderten. Es hing dies mit den Berührungen und der gelegentlichen Verschmelzung der Trouvères mit den Joculatoren in der Menestrandie, sowie auch noch damit zusammen, daß sich neben den kirchlichen und den höfischen Spielen auch volksthümliche ausgebildet hatten, welche freilich meist nur den Charakter von Stegreifspielen gehabt haben mögen.

Neben der gewerbsmäßigen Menestrandie hatten sich nämlich in den Städten des nordöstlichen Frankreichs und Flanderns aus dem

*) Sie entstanden wahrscheinlich aus den Erzählungen, welche die Trouvères ihren Herren bei Tafel vortragen mußten. Bei festlichen Gelegenheiten mochte man nämlich auf prächtigere Unterhaltungen und Ueberraschungen sinnen; lebende Bilder, mechanische Künste traten an ihre Stelle, später auch Tänze und dramatische Scenen. In der Beschreibung einer öffentlichen Mahlzeit, welche der französische König Philipp der Schöne 1300 hielt, heißt es sogar schon, daß die Gesellschaft durch allerlei musikalische Aufführungen und durch Komödien der Farceurs, Jongleurs und Lustigmacher unterhalten wurde (Warton's history of English poetry I. p. 26). Diese Schaustellungen waren so beliebt, daß sie bald bei den Einzügen der Großen auf offener Straße stattfanden; zuweilen waren dann selbst Mysterienspiele darunter. Andererseits nahmen sie wohl aber auch einen übermüthigen, gewagten und barocken Charakter an; so bei dem Einzuge Ludwig XI. in Paris (1461), bei welchem an einem Springbrunnen drei nackte Jungfrauen als Syrenen angebracht waren, „welche so herrliche Brüste und Körperformen besaßen, daß man sich nicht satt daran sehen konnte.“ Die Kehrseite hierzu bildete das Urtheil des Paris beim Einzuge Karl des Kühnen in Lille (1468). Hier stellte eine Frau von riesiger Größe mit einem unförmlichen Bauche die Venus, eine ebenso große, aber spindeldürre Gestalt die Juno dar, während eine häßliche, verwachsene Zwergin als Minerva figurirte.

hier aufblühenden und selbstbewußter auftretenden Bürgerthum Vereinigungen zu dem Zwecke gebildet, Poesie und Musik zu befördern. Sie waren aus Bürgern, Künstlern und Handwerkern zusammengesetzt, doch traten, je nach den besonderen Zielen, die sie verfolgten, wohl auch Gelehrte, Geistliche, sowie Trouvères zu ihnen hinzu. Diese Vereinigungen hatten besonders in der Normandie, Picardie, in Artois und in Flandern einen raschen Aufschwung genommen. Sie gaben ihre Feste, bei denen ursprünglich musikalisch-poetische Wettkämpfe stattfanden, unter dem Schatten der Bäume (meist Ulmen), auf offenen Plätzen, wonach sie dann wohl gieux sous l'ormel*) genannt wurden, oder auch palinodi nach dem Namen der zumeist dabei üblichen Gesänge**). Es fanden dann wohl Preiskrönungen statt und, der Sieger empfing eine der Emblemen der heiligen Jungfrau: einen Rosenkranz, ein Ehrengefäß, einen Stern oder einen Spiegel. In den Niederlanden, wo diese Vereinigungen später einen akademischen Charakter gewannen, erhielten sie auch einen dementsprechenden Namen, als chambres rhétoriques. Hier aber wurden sie bald nach der Bühne, auf welcher jene Wettkämpfe stattfanden, puy (von podium) genannt. Die berühmtesten dieser puy's waren die von Caën, Dieppe und Rouen in der Normandie, die von Beauvais und Amiens in der Picardie, die von Bethune und Arras in Artois, und die von Lille, Cambrai, Douai und Valenciennes in Flandern. Wie fast Alles im Mittelalter, waren auch diese Vereinigungen und ihre Darstellungen in Verbindung mit der Kirche gebracht und gewöhnlich unter den Schutz der heiligen Jungfrau gestellt, deren Feste sie zu verherrlichen hatten. Auch scheint allmählich der Hauptzweck gerade der berühmtesten unter ihnen der Darstellung kirchlicher Spiele und dabei der

*) Antony Méray, a. a. O. p. 82 u. f., läßt die gieux sous l'ormel im Süden Frankreichs entstehen, wo sie nach ihm zu den geselligen Unterhaltungen der vornehmen Welt gehörten und eine Art geistreicher Gesellschaftsspiele darstellten. Als Beispiele weist er auf das jeu de Pélerin à St. Coisne und das du roi et de la reine hin, die in Adam de la Hale's Schäferspiel vorkommen. Das letztere wurde von der Synode zu Worcester (1240) den Geistlichen zu spielen verboten.

**) Balladen und Rondeaux, deren Refrain von der anwesenden Menge wiederholt wurde.

Verherrlichung der Jungfrau gewidmet gewesen zu sein. Indessen gewannen die weltlichen Elemente derselben wohl bald die Oberhand, was schon aus den von ihnen erhalten gebliebenen Mirakelspielen zu erkennen ist. Erst im 13. Jahrh. mögen einige dieser Puy's eine durchaus weltliche Richtung angenommen haben. Dies geht aus den wenigen bis jetzt an's Licht gezogenen weltlichen Spielen dieser Art hervor, die sämmtlich dem 13. Jahrhunderte und einem einzigen puy, dem von Arras, angehören, welcher nur erst kurz vorher reformirt worden war, d. i. wie Magnin meint, eine weltliche Einrichtung erhalten hatte. Doch wurden um diese Zeit die Feste noch einiger anderer Puy's, gleich dem des Puy von Arras, auf den Maitag oder den St. Valentinstag verlegt*). Die weltlichen Spiele Adam's de la Hale stellen sich in der Isolirung, in der sie bis jetzt so ziemlich geblieben sind, als eine für ihre Zeit fast wunderbare Erscheinung dar, da in ihnen die Keime eines ganz neu, aus neuem, ich möchte fast sagen modernen Geiste, entstehenden Dramas schon zu verhältnißmäßig hoher Entwicklung gekommen sind. Es ist jedoch keineswegs anzunehmen, daß sie ganz ohne Vorbild und Nachfolge waren und lediglich als das Erzeugniß eines einzelnen, seiner Zeit vorauseilenden Genies zu betrachten sind. Auch dürfte man Spuren des in diesen Dramen wirksamen Geistes schon in einem etwas früheren Fabliau, Aucassin et Nicolette**), wenn auch in einer anders gerichteten Weise, begegnen, welches Roquefort sogar schon ein Spiel nennt, insofern er annimmt, daß dieses Gedicht, welches abwechselnd in Prosa und Versen geschrieben ist, was die Prosa betrifft, von dem Trouvère, was die Verse angeht, von einem ihn begleitenden Chore vorgetragen worden sei, worauf allerdings gewisse Anweisungen des Textes hindeuten. Nur ist in den Spielen Adams kein Hauch von der Empfindsamkeit anzutreffen, mit welcher die Naivetät dieses Gedichts schon versetzt ist, die er im Gegentheil ganz von sich abweist.

Adam de la Hale, auch der Bucklige von Arras genannt,

---

*) Siehe über alles dies Magnin, Journ. des Savants 1846, p. 546 u. 547 sowie Roquefort, a. a. O. p. 94 u. 95.

**) Von Le Grand d'Aussy ins Neufranzösische übersetzt.

ein Spottname, gegen den er in einem seiner Gedichte protestirt, wurde um 1240 geboren und empfing seine Erziehung in der Abtei von Vauxcelles, in der er zum Geistlichen gebildet werden sollte. Die Liebe zur Kunst und zu einem schönen Mädchen ließen ihn jedoch den heiligen mit dem freien Stande der Sänger vertauschen. Der Umstand, daß er in seinem Jeu Adam ou de la feuillée, welches, wie mit großer Sicherheit anzunehmen, 1262 geschrieben ist, sein eheliches Verhältniß und seine Frau dem Gelächter seiner Landsleute preisgab (denn er hat sowohl sich, wie seine Frau, seinen Vater und eine größere Zahl bekannter Personen von Arras namentlich in dasselbe eingeführt), hat einige Geschichtsschreiber veranlaßt, diese Dichtung nicht ihm, sondern seinem Zeitgenossen Jean Bodel d'Arras zuzuschreiben*). Ein anderer Dichter der Zeit, Baude Fastoul, hat aber in seinem Gedichte Le Congé Adam als den Verfasser bezeichnet. Spätere Biographen haben nun die in dem genannten Stücke geschilderten Vorgänge für wirkliche Thatsachen an- und in die Lebensgeschichte des Dichters aufgenommen. Adam würde hiernach seine junge Frau, blos weil sie aufgehört, ihn zur Liebe zu reizen, nicht nur verlassen, sondern noch überdies der Verspottung überliefert haben. Magnin sträubt sich gegen eine solche Annahme und meint, daß es sich damit wohl ähnlich verhalten dürfte, wie mit dem von Molière in seinem Impromptu de Versailles geschilderten Verhältnisse dieses Dichters zu dessen Frau, zu welcher er ja auch in sicherem Widerspruch mit der Wirklichkeit darin sagt: Taisez vous ma femme, vous êtes un bête! worauf diese sich darüber beklagt, wie sehr die Heirath die Männer verändere. — Das Alter, in welchem Adam sein Spiel geschrieben (er zählte erst 22 Jahr), läßt seine Frau allerdings noch so jung erscheinen, daß die von ihm in seinem Stücke gegebene Schilderung gewiß nicht zutreffend war. Wie es sich aber damit auch verhalten möge, so siedelte Adam doch nicht, wie er in seinem Stücke gedroht, nach Paris über, obschon er wegen gewisser in seiner Vaterstadt ausgebrochenen Streitigkeiten dieselbe bereits im nächsten Jahre verließ. Auch kehrte er kurze Zeit später wieder nach Arras zurück, wo er bis zum Jahre 1282 geblieben zu sein scheint, in welchem

*) Siehe Roquefort a. a. O. p. 261.

er den Grafen Artois, der in einer politischen Mission nach Neapel ging, dorthin begleitete, wo er kurze Zeit später, 1286, auch starb, und wo der Graf von Artois ihm ein Denkmal errichten ließ. Sein Jeu de Robin et Marion*), „chi commeche li gieux de Robin et de Marion c'Adans fist“ heißt es in dem Manuscript desselben, scheint 1285 in Neapel entstanden zu sein.

Das Jeu d'Adam besteht aus 17 Personen, die theils der Umgebung des Dichters, theils der Feenwelt angehören. Es kann in seinem realistischen Theile als das älteste Lustspiel im modernen Sinne bezeichnet werden. Der romantische Theil bezieht sich auf einen alten Volksglauben, nach welchem am ersten Mai jedes Jahres die Fee Morgane mit ihrem Gefolge erscheint, um auf einem schattigen Platze Erfrischungen einzunehmen, die man ihr im Grünen bereitet hat. Sie kommt von dem wilden Heere des Hennequin angekündigt und geleitet, den Magnin in dem Verdacht hat, der Urältervater des späteren Harlekin gewesen zu sein. Zu Adams Zeit hatte derselbe etwa die Bedeutung des Erlkönigs, und wie bei Shakespeare Oberon, um sich Titanien zu versöhnen, Puck an diese entsendet, so schickt hier der in Morgane verliebte Hennequin seinen Croquessos an letztere ab. Beide Theile des Spiels, die ihm den Doppeltitel gegeben haben, sind leicht mit einander verknüpft. Dieses selbst aber läuft schließlich in die Allegorie eines Gelegenheitsspiels zur Verherrlichung des Puy's von Arras und seines Prinzen aus, immerhin aber so, daß der realistische Scherz schließlich doch wieder über die Romantik den Sieg davon trägt und das letzte Wort behält.

Die Stärke des Stücks liegt in der Charakteristik. In ihr kündigt sich bereits der Geist einer neuen Zeit, eine frische und individuelle Selbständigkeit der Lebensauffassung, eine Freiheit, Sicherheit, Kraft der Individualisirung an, wie wir ihr weder vor, noch zwei Jahrhunderte nach ihm in den dramatischen Spielen wieder begegnen. Ich hebe, um dies erkennen zu lassen, nur eine Stelle des Eingangs hier aus:

„Warum ich mein Kleid vertauscht, wollt ihr wissen? Weil ich mir eine Frau nahm, ihr Herren! Jetzt aber wend' ich mich wieder zur Klerisei zurück. Ich will an den alten Traum wieder anknüpfen, zuvor aber Abschied nehmen von euch. Keiner soll sagen, daß ich mich umsonst berühmt, nach Paris zu gehen. Man

*) Coussemaker, E. de, Oeuvres d'Adam de la Hale. Paris 1872.

kann immer noch wieder vernünftig werden, wie sehr man auch schon verzaubert war; denn große Krankheit gibt lange Gesundheit. Nein, lachet nur nicht! Mich haben die Freuden, die ich in Arras genoß, noch nicht so gefangen genommen, daß ich den Studien darüber entsagte. Da Gott mir Talent gab, so will ich's auch zeigen. Ich habe hier lange genug die Taschen mir leichter gemacht."

„Aber — wirft man ihm ein — was soll aus Marion, eurer jungen Frau, werden. Wen die heilige Kirche zusammengegeben, den kann nichts wieder trennen. Das hättet ihr euch vor der Ehe zu überlegen gehabt."

„Wahr — erwiderte Adam — und wie ein Orakel gesprochen. Wer aber ist, so lange er jung, wohl so weise? Die Liebe hatte mich in dem Punkte gepackt, wo der Liebhaber sich zweimal spornen muß, um zur Vertheidigung überzugehen. Sie hat mich im ersten Kochen der Jugend ergriffen, mitten in dem Keimen und Sprossen der hitzigen Jahreszeit, da die Sache im vollsten Safte stand. Da denkt keiner an das, was ihm nützt, sondern nur, wornach ihn gelüstet. Der Sommer war mild und rein, grünend und blühend, vom Gezwitscher der Vögel erheitert. Ich befand mich grade unter den hohen Laubdächern eines Gehölzes, an einer plätschernden Quelle, deren Wasser über glitzernden Sand floß, da ich derer, die nun meine Frau ist, und deren Haut mir jetzt bleich und gelblich erscheint, zuerst ansichtig wurde. Wie lachend, wie voll des süßesten Liebreizes, wie zierlich erschien sie mir da — und jetzt — wie dick, wie langweilig und reizlos. Ihr Haar war von goldigem Glanz, glatt, wellig, elastisch. Und nun — wie fahl und unansehnlich fällt es in schlaffen Striemen herab! Ach, Alles erscheint mir verändert an ihr. Wie edel, weiß, frei und gewölbt war damals die Stirn, die heute so schmal und gerunzelt ist. Die Brauen waren fein, zierlich geschwungen, von dunkelstem Braun und, um die Schönheit ihres Blickes zu heben, wie mit einem Pinsel gemalt. Jetzt laufen sie grade hin und, als ob sie davon fliegen wollten, auseinander. Ihre Augen, nun schwarz, erschienen mir damals vom leuchtendsten Blau, fein gespalten, innig und groß, mit zierlichen Lidern, die sich mit einem Zwillingspaar der niedlichsten Fältchen nach Willkür schlossen und öffneten. Ihr Blick ganz Unschuld und Liebe! Dazwischen der feine, schmale Rücken der Nase, der ihrem ganzen Gesicht das herrlichste Ebenmaß und den Ausdruck frischester Heiterkeit gab; zu beiden Seiten umrahmt von einer schneeigen Wange, die, wenn sie lachte, zwei Grübchen zeigten durchhaucht von einem schimmernden Roth, das bis unter die Haare verlief. Nein! Gott würde nicht zu Stande kommen, ein Gesicht wie das zu erschaffen, als welches das ihre mir damals erschien. Und dann dieser Mund, voll in der Mitte und nach den Seiten in zwei spitze Winkel verlaufend, wie eine erbrechende Rose, so frisch und so roth, mit einer Reihe glänzender Zähne darin, fest aneinander geschlossen, darunter das gespaltene Kinn, an das sich ein Hals schloß, der bis an die Schultern nicht die leiseste Einsenkung zeigte, nach vorne gewölbt; der Nacken von reinster Weiße und Glätte, edel geformt, sich etwas über das Kleid hervorwölbend. Die Achseln, ein wenig frei, von denen zwei Arme niederfielen, schmal und voll, je wie es der Gliederung derselben entsprach. Doch entzückte es fast noch mehr, ihre weißen Hände zu sehen, aus denen die anmuthigen langen Finger hervorwuchsen mit den feinen Gelenken, den schlanken Spitzen, von schönen Nägeln bedeckt, durch welche das Blut

schimmerte, flach und zierlich und fast von der Farbe des Fleisches. Und nun will ich euch noch den Reiz ihres Körpers vom Halse herab zu schildern versuchen, zunächst die zwei runden Mamellen, kurz und fest, von spitz aufsteigender Wölbung, das Thal der Liebe umschließend, das sich hernieder zur Herzgrube senkt. Und dann die flachen Hüften, die gerundeten Beine mit der Wade von schwellender Fülle, dem feinen Knöchel, dem gebogenen, nur wenig fleischigen Fuß. Das, Freunde, wären die Schönheiten, von denen sich sprechen läßt, doch denke ich, das Uebrige war nicht von minderem Werth. Genug, ich verlor darüber meinen Verstand und war nicht eher zufrieden, als bis ich mich aus einem Pfaffen in einen Ehemann verwandelt hatte."

Daß der Ton Adams bei aller Anmuth ein freier war, ist schon hieraus ersichtlich und man wird sich leicht vorstellen können, daß er mit derselben Rücksichtslosigkeit, mit welcher er hier die Reize seines eigenen Weibes enthüllt, auch die Gebrechen, welche er geißelte, bloßstellte. Magnin*) glaubt, die drei Elemente der altattischen Komödie, wenn auch in ganz anderer Weise, in ihm wiederzufinden. Die persönliche Verspottung, die unverschleierte Unzüchtigkeit und die Anwendung des allen Glauben übersteigenden Wunderbaren. Indeß muß gesagt werden, daß Adam ebensowohl hinter der poetischen Kraft und Erfindung des griechischen Dichters, wie hinter dessen Kühnheit und Unzüchtigkeit zurückbleibt. Bei ihm scheint Alles das Werk übermüthiger Lebenslust und schalkhafter Satire zu sein.

Von nicht minderem Interesse ist das zweite der größeren, uns erhalten gebliebenen Spiele des Dichters: Robin und Marion, da es gewissermaßen das erste Beispiel eines Liederspiels ist. Die Verbindung von Musik und Dichtung kann uns im Allgemeinen nicht Wunder nehmen, da ja das Mysteriendrama sich aus und in dieser entwickelte. Es ist aber die besondere Art dieser Verbindung, die hier in's Auge zu fassen ist. Schon das „jeu d'Adam" war mit Liedern untermischt, sie waren aber nur eingelegt. Es lagen in ihnen, weder der Form, noch dem Inhalte nach, Motive der Handlung. Hier ist das anders. Der Gesang läßt sich hier von dieser nicht trennen. Charakter und Wirkung des Spiels erscheinen auf letzteren berechnet, selbst wenn auch hier einzelne Gesänge von Adam nur eingelegt wären. — Das Motiv seines Lustspiels — ein junger Ritter, der einem Schäfer sein Bräutchen abspenstig zu machen sucht — fand Adam in der Pastourellen-

*) Journal des Savants 1846, p. 554.

dichtung der Zeit in den mannichfaltigsten Formen der Behandlung bis auf die Namen schon vor. Robin und Marion war der beliebteste Stoff derselben. Auch der Wolf spielt fast immer schon seine Rolle darin *). Adam gewann seinem Gegenstand aber eine neue, ansprechendere und dabei ganz volksthümliche Seite ab. Nicht der Ritter wird Sieger. Es ist die Treue Marions, welche ohne jede sentimentale Affectation das Feld gegen die Versuchungskünste desselben behauptet. Und Robin, der gegen den gewandteren Ritter in seiner verdutzten Unbeholfenheit den Kürzeren zieht, beweist durch seinen Kampf mit dem Wolf, daß nicht Mangel an Muth, sondern nur die Ungleichheit der Waffen der Grund davon ist. Die frische, selbst derbe Naturwahrheit, mit naiver Anmuth und schlichter Empfindung verbunden, machen auch diese Dichtung zu einer sehr ansprechenden. Man wird aber die musikalische Wirkung noch mit in Betracht ziehen müssen **). Bei aller Einfachheit erscheint die Musik doch schon weiter entwickelt, als es an anderen Spielen der Zeit zu beobachten ist. Man findet hier Quinten- und Octavengänge, welche sich mit entgegengesetzten Bewegungen verbinden, und die Combination ist nicht ohne eine gewisse Eleganz. Die einzelnen Gesangsnummern unterscheiden sich als Arien, Couplets und Duos. Ensemblestücke fehlen darin. Eine genauere Inhaltsangabe des Stückes findet man bei Magnin ***) und Klein †). Wahrscheinlich wurde dieses Spiel zuerst in Neapel, dann aber auch in Arras gegeben. Es scheint, daß es hier großen Erfolg hatte, da es in einem Schriftstücke vom Jahre 1392 heißt, daß ein Stück dieses

---

*) J. Brakelmann in seiner Abhandlung über die Pastourelle der nord- und südfranz. Poesie (a. a. O.) gibt eine ganze Reihe von Beispielen.

**) Als Probe diene das ebenso originelle, als naiv herzliche Eingangsliedchen:

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, si m'ara.
Robin m'acata cotele (Röckchen),
D'escarlate bonne e belle,
Suscanie et chainturele (Gürtelband),
A leur i va.
Robins m'a demandée, si m'ara.

***) Journal des Savants 1846, p. 629.

†) a. a. O. Bd. IV. S. 119.

Namens alljährlich in Arras gespielt wurde*). Nach dem Urtheile eines Zeitgenossen war Adam de la Hale vollkommen im Gesange und verstand „Chansons und Wechsellieder, Partures und Motetten" zu machen. Balladen schrieb er, man weiß nicht wie viel! Es ist nicht anzunehmen, daß ein Dichter von solcher Fruchtbarkeit in einer Gattung, in welcher er doch so große Erfolge hatte, wie im Drama, sich nur zwei Mal versucht haben sollte. Doch ist nur noch ein einziges kleines Stück dieser Art: „Le jeu du Pélérin" erhalten geblieben, welches Roquefort**) dem Jehan Bodel, Andere dem Rutébeuf zuschreiben. In ähnlichem Geiste sind aber noch einige Dialoge und Monologe verfaßt, von denen Klein Beispiele gibt***). Auch eine Moralität gehört noch hierher: „De Pierre de la Broche qui disputa à fortune par devant Reson."

Zeigt sich in Adam de la Hale ein Trouvère, der, obschon gelegentlich noch höfischer Dichter, doch selbst als solcher ganz von einem neuen volksthümlichen Geist durchdrungen und auf dem besten Wege ist, ein eigenthümliches weltliches Drama zu schaffen, so werde ich an anderer Stelle noch den Antheil zu zeigen haben, welchen die Trouvères daran nahmen, den Mirakelspielen einen immer weltlicher werdenden Inhalt zu geben und es auf diese Weise mehr und mehr aus den Fesseln der Kirche zu befreien.

Auf die Dichtung keines anderen Landes konnte die nordfranzösische Ritterdichtung in demselben Umfange einwirken, als auf diejenige Englands, welches zu dieser Zeit die Sprache mit ihr gemein hatte. Wir sahen, daß mit den normännischen Eroberern normännische Skalden aus Frankreich herüber gekommen waren. Wir finden daher hier auch sehr bald Minstrels und Jongleurs im Dienste des Hofs und der Großen, die letzteren sogar auf offenen Straßen und Plätzen. Doch wird jener Einfluß des Weiteren erst bei der Betrachtung der in den Volkssprachen sich entwickelnden kirchlichen Spiele in's Auge zu fassen sein.

Die Einwirkung der französischen Ritterdichtung auf Deutsch-

---

*) Von Interesse ist auch die Nachricht, daß ein gewisser Jehan la Begue mit noch einigen Schülern, unter denen ein verkleidetes Mädchen war, nach Arras wanderten, um sich an diesem Spiele zu betheiligen.

**) a. a. O. S. 261.

***) a. a. O. Bd. IV. S. 123 u. f.

land war eine doppelte, sowohl von Süd- als von Nordfrankreich ausgehende. Doch kann sie hier übergangen werden, weil sie von keiner besonderen Bedeutung für die Entwicklung des Dramas war.

Was Italien betrifft, so hat sich die ritterliche Dichtung hier ebensowenig wie das Ritterthum selbst zu der Bedeutung anderer Länder entwickeln können. Die Ursache hiervon lag hauptsächlich in den freieren Municipalverfassungen der Städte, welche die Ausbildung des mittelalterlichen Feudalstaates hier vielfach hemmten. Immerhin aber konnte der ritterliche Geist der übrigen Länder nicht ganz ohne Einfluß bleiben. Das Verhältniß Italiens zu den deutschen Kaisern, die Römerzüge der letzteren, noch mehr aber die Kreuzzüge boten genug der Berührungen dar. Am wichtigsten hierfür war aber doch die Besitzergreifung der südlichen Länder Italiens durch die Normannen. Wir haben gesehen, wie sich unter dem Einflusse der von ihnen herbeigerufenen südfranzösischen Sänger eine eigene lyrische Dichtung entwickelte, die sogar wieder auf letztere rückwirkend war. Die Provençalen nahmen die in Sicilien entstandenen kunstvolleren lyrischen Formen, das Sonett, die Canzone auf und trugen zu ihrer Verbreitung in anderen Ländern mit bei. Das Formgefühl und die Neigung zum Musikalischen, welche die Italiener auszeichnen, haben schon auf die Ausbildung ihrer Sprache bestimmend mit eingewirkt. Der musikalische Wohllaut und Rhythmus, der plastische Charakter dieser letzteren, übten aber auch selbst wieder einen bestimmenden Einfluß auf die Ausbildung ihrer Dichtung aus, wodurch, vor Allem bei ihrer Lyrik, das formale und musikalische Interesse darin vorherrschen. Was dieser jedoch noch ihren besonderen Charakter gab, war eine unter dem Einflusse der scholastischen Mystik stehende spiritualistische Vertiefung der Empfindung, die man durch eine ebenso kunstvolle, als tiefsinnige Verknüpfung der Gedanken zu ergründen und zum Ausdruck zu bringen suchte.

Auf das italienische mittelalterliche Drama wirkte der provençalische Minnegesang zwar nicht unmittelbar, wohl aber mittelbar ein, insofern es, wie es ja ursprünglich ganz musikalisch war, in seinen Formen auch vorzugsweise von der Lyrik bestimmt wurde, ja sich der lyrischen Formen selbst mit bediente. Was aber für die Entwicklung dieser letzteren die provençalische Dichtung war,

das sollte etwas später die nordfranzösische Ritterdichtung für die italienische Epik werden.

In Spanien mußte, seit Raimund Berengar III. Graf von Barcelona die Provence mit seinen Staaten vereinigt hatte, die provençalische Ritterdichtung einen um so größeren Einfluß ausüben, als, wie wir fanden, die catalonische Sprache der provençalischen so nahe verwandt war, daß letztere nicht selten auch mit dem Namen der ersteren bezeichnet wurde. Dieser Einfluß erweiterte sich, nachdem unter Alfons II. Aragonien mit Catalonien und der Provence verbunden ward. Schon Juan I. gründete in Barcelona eine Akademie nach dem Muster derjenigen von Toulouse. Nach Portugal aber brachte Heinrich von Burgund die provençalische Dichtung mit. Doch auch am castilischen Hofe erschienen früh provençalische Sänger. Schon Alfons VIII. begünstigte sie. Den Höhepunkt erhielt dieser Einfluß, als nach den unglückseligen Albigenserkriegen die provençalischen Troubadours und Jongleurs nach Spanien flüchteten und an den spanischen Höfen Schutz sowohl suchten wie fanden. Alfonso X. ward ihr vorzüglichster Gönner. Selbst Dichter, stand auch er unter dem Einflusse ihrer Poesie. Da letztere zu dieser Zeit schon fast ganz akademisch geworden war, so trug dies ohne Zweifel viel dazu bei, daß die spanische Dichtung von ihrer ursprünglichen Einfachheit und Natürlichkeit zu verlieren begann.

Entwicklung des kirchlichen Dramas in den Volkssprachen.

Die Volkssprachen waren, wie in den Gottesdienst selbst, so auch in das liturgische Drama mit eingedrungen. Wie man früher die Scheu überwunden, die heiligen Gegenstände zu bildlicher Darstellung zu bringen, so jetzt wieder die andere, die Worte der Vulgata darin in die Sprache des Volks zu übertragen. Mit der Volkssprache mußte aber zugleich der Geist, aus dem sie selber hervorgegangen war, in die Spiele mit eindringen und eine größere Natürlichkeit der Darstellung fordern. Es läßt sich denken, daß dies anfänglich, besonders bei den in liturgischem Geiste behandelten Dramen nur mit größter Rückhaltung geschah. Freier mochte man sich dagegen schon bei Behandlung von Stoffen der Legende und Heiligen-

geschichte, d. i. also bei den Mirakelstücken fühlen. Und wenn dies, wie ich schon zeigte, noch keineswegs unmittelbar zur Folge hatte, daß man dergleichen Spiele nicht mehr in Kirchen darstellte, so ist doch nicht weniger gewiß, daß es immer mehr zur Loslösung derselben von der Kirche, ja endlich selbst zur völligen Auflösung des kirchlichen Dramas in's weltliche hinführte. Wozu noch der andere Umstand beitrug, daß mit der Volkssprache und der volksthümlichen Behandlung die nationale Eigenthümlichkeit mehr und mehr hervortreten mußte. Dies fordert nun aber auch zu einer nach Nationalitäten getrennten Darstellung der in den Volkssprachen geschriebenen kirchlichen Spiele auf.

1. Frankreich.

Mystère de la résurrection du Sauveur. — Adam. — Le jeu de St. Nicolas de Jean Bodel. — Le miracle de Théophile de Rutébeuf. — Le mystère de Ste. Agnès. — Miracles de Notre Dame. — Cyclische Form der Mysterienspiele. — Veränderte Form und Organisation der Aufführungen; der cry und die Monstre. — Antheil der Geistlichkeit. — Zunehmender Realismus. — Grand mystère de Jésus und die bretonischen Spiele. — La grande Passion des Arnould Gresban und des Jéhan Michel. — Nebeneinanderherlaufen der symbolischen und realistischen Darstellungsweise. — Les actes des Apostres. — Le mystère du siège d'Orléans. — Historisch-patriotischer Charakter. — Gründung des ersten feststehenden Theaters unter der Confrèrie de la Passion in Paris. — Das Königreich der Bazoche. — Moralitäten und Farcen. — Die Enfants sans souci. — Die Sotties. — Pierre Gringoire. — Maître Pierre Pathélin. — Aufhebung der geistlichen Spiele der Confrèrie de la Passion zu Paris.

So viel sich bis jetzt erkennen läßt, hat sich bei keinem der neueren Völker so früh wie in Frankreich das kirchliche Drama aus den Fesseln der lateinischen Sprache befreit, so früh ein Drama in der Volkssprache und hier neben dem kirchlichen ein von diesem unabhängiges, weltliches ausgebildet. Es beruht dies zum Theil auf der unmittelbar auf das Leben gehenden, praktischen Richtung, sowie auf der Beweglichkeit des französischen Geistes, zum Theil aber auch auf dem dem französischen Volke eigenthümlichen scharfen Beobachtungs- und Darstellungstalente. Bei keinem anderen der neueren Völker hat daher das Drama und das Theater eine stetiger forlaufende Entwicklung gehabt.

Von den frühesten der in der französischen Sprache geschriebenen kirchlichen Dramen hebe ich zunächst die drei folgenden aus, um an

ihnen darzuthun, daß der von mir im Allgemeinen angenommene Entwicklungsgang der kirchlichen Spiele auch hier wieder seine Bestätigung findet; es sind: 1) das von Jubinal nach einem Manuscripte der Bibliothek zu Paris veröffentlichte Mystère de la résurrection du Sauveur, welches von Magnin für das älteste jener Spiele erklärt und ins 12. Jahrhundert gesetzt worden ist*), 2) das Mystère Adam, von seinem Herausgeber Luzarche ebenfalls dem 12., von Klein der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugetheilt, und 3) le jeu de St. Nicolas von Jean Bodel von Paulin Paris an das Ende des 12., von Magnin in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts gerückt. Diese drei Stücke sind also fast gleichzeitig und repräsentiren doch drei verschiedene Gattungen. Das erste ist noch ganz von liturgischem Geiste erfüllt, wenn es sich auch, wie das zweite, welches einen dem alten Testamente entnommenen Stoff mit ausschließlicher Beziehung auf den christlichen Glauben behandelt, in einer vom Gottesdienste schon losgelösten Form darstellt. Das dritte ist ein auf dem Puy d'Arras, noch ehe derselbe völlig verweltlichte, dargestelltes Mirakelspiel, welches, obschon der Verherrlichung des Wunderglaubens dienend, nicht nur mannichfache weltliche heitere Momente in sich aufgenommen hat, sondern auch stellenweise den Charakter eines Spektakelstücks annimmt. Der Prolog, den ich nach Klein nochmals hier mittheile, wird dies am besten erkennen lassen**):

„Ihr Männer und Frauen, hört uns mit Aufmerksamkeit an. Wir wollen euch heute mit St. Niklas, dem Beichtger, unterhalten, der so viele Wunder gethan, wie uns Christen bekannt ist. — Es war einmal ein König, der lag mit den Christen im Krieg und verheerte ihre Länder durch tägliche Einfälle. Eines Tages, als sie nicht auf ihrer Huth waren, überrumpelte er sie und fing und schlachtete ihrer eine große Menge. Unter den ersteren befand sich ein alter Ehrenmann. Er betete aber vor einem Bilde des heiligen Niklas. Man nahm Bild und Beter und stellte sie vor den König. „Elender," schrie ihm dieser entgegen, „du glaubst also an das Stück Holz?" — „„Herr, es ist das Bild eines Heiligen, den ich ehre. Nie befahl man sich seinem Schutz, ohne schnelle Hülfe zu erhalten; nie vertraute man ihm etwas an, ohn' es in Kurzem zwiefach vermehrt zu finden!"" — „Halt!" ich will ihm meinen Schatz anvertrauen; doch vermehrt er ihn nicht, so laß ich dich

*) Journal des Savants p. 6 und 450.

**) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 116.

spießen." — Der König schickt hierauf den Ehrenmann in's Gefängniß und den St. Niklas in einen Kasten zu seinem Schatze. Der Kasten wird des Nachts gestohlen. Der König rast und läßt den Alten geißeln. Dieser ruft seinen Patron an. St. Niklas spürt die Diebe auf und zwingt sie, den Kasten wieder an Ort und Stelle zu bringen. Der König erstaunt und bekehrt sich und läßt sich mit seinem Volke taufen. Meine Herren und Damen! Das Wunder steht in dem Leben des heiligen Niklas, dessen Fest wir morgen feiern. Es hat seine Richtigkeit, ihr könnt euch darauf verlassen, und wir wollen's euch vorstellen. Still da! Wir fangen schon an!"

Es muß noch hinzugefügt werden, daß es der übrigens sehr gedehnten Handlung an Schlachtgetümmel zwischen Heiden und Christen und allerlei derber Kurzweil zwischen Trinkern und Spielern nicht fehlt. Hier athmet die Sprache bisweilen schon jenen leichten, lebenslustigen Uebermuth, in welchem sich Villon anzukündigen scheint*). Auch die Darstellung dieser drei, fast gleichzeitigen Stücke ist eine sehr von einander abweichende. Das Mystère de la Résurrection wurde wahrscheinlich noch in der Kirche und in ganz symbolisch-liturgischer Weise zur Darstellung gebracht. Das Mystère Adam, wie wir gesehen haben, in Anlehnung an die Kirche und, wenn auch die Handlung noch vielfach nur symbolisch andeutend, so doch schon in einer auf theatralische Wirkung berechneten Weise; das Mirakelspiel Bodels aber auf der von der Kirche losgelösten Bühne eines Puy und so realistisch als es der damaligen Bühnenkunst möglich war.

Bedeutender in Anlage und Ausführung als das letztgenannte dieser drei Stücke ist: Le miracle de Théophile des Rutébeuf*), der von Magnin als geistsprühendes Pariser Kind charakterisirt wird. Rutébeuf war, wie aus seinen kleinen drama-

*) (Journal des Savants 1846, p. 460.) Magnin hebt mit Recht folgende von ihm in's Neufranzösische übertragene Stelle aus, in welcher der Ausschreier einer Taverne seine Waare öffentlich anpreist: „Ici vin nouvellement en perce! à pleine pinte, à plein tonneau! vin loyal, potable, coulant et corsé, grimpant comme écureuil en bois; sans aucun arrière goût de pourru, ni d'aigre; vin sec et léger, courant sur lie, clair comme larme de pecheur; vin digne de s'attacher à la langue du gourmet et dont nul autre ne doit goûter. Voyez comme il dévore son écume! Comme on le voit monter, étinceler et frire! — Gardez-le un tantinet sur la langue et vous sentirez sur le coeur un fameux vin."

**) Jubinal gab die Werke des Dichters heraus. Oeuv. compl. 2 V. Par. 1839.

tischen Dialogen und Monologen (den Vorläufern der heutigen dramatischen Proverbes) erhellt (li Dis des cordeliers, li dis des Jacopins, la discorde des jacopins et de l'université etc.) ein schlagfertiger, kampflustiger Vertheidiger der Pariser Universität gegen die Angriffe der Bettelmönche. In einer Reihe anderer dieser kleinen Spiele vertritt er mit satirischem Geiste den bon sens seiner Landsleute und zeigt sich als trefflicher Beobachter und Zeichner der Sitten der Zeit (so in le testament de l'âne, la dispute du croisé et du décroisé, le dit de l'erberie etc.). Die Geschichte des Theophil ist die Faustsage des Mittelalters. Sie hatte sich der Phantasie desselben fast noch mehr bemächtigt, als letztere derjenigen der neueren Zeit. Darstellungen derselben bedeckten die Mauern, Fenster, Beichtstühle der Kirchen. Schon die Nonne Hroswitha hatte dieses Mirakel in einem Gedichte behandelt und Klein*) gibt nach George Webbe Dasente**) eine Liste von 11 verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes an. — Der in Ungnade gefallene und seines Amtes entsetzte Theophilus verschreibt sich in der Verzweiflung darüber, wenn auch nicht ohne kurzen inneren Kampf, dem Teufel, der ihm seine Stelle wieder verspricht, falls er Gott und den Heiligen abschwört. Theophil schwelgt anfänglich in dem Gefühle der Rache und des wieder erlangten Einflusses. Bald aber erwacht das Gewissen. In der Verzweiflung sucht er Hülfe bei der heiligen Gottesmutter, die ihn jedoch von sich abweist. Er verharrt aber in dem Vertrauen zu ihr, so daß sie endlich, von Mitleid bewegt, den Teufel zwingt, seinen Schein wieder herauszugeben. Theophil empfängt ihn aus ihren Händen, um ihn dem Bischof zu überbringen, der ihn seines Amtes entsetzt hatte, und welcher denselben zur Warnung der Gläubigen und zur Verherrlichung des Mariencultus und Wunderglaubens nun von der Kanzel verlesen muß.

Einer nur wenig späteren Zeit gehört auch ein dem Ausgange des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts beigemessenes und in provençalischer Sprache geschriebenes Spiel, Le Martyre de Ste. Agnès, an, welches von Professor Carl Bartsch im Jahre

*) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 108.

**) Theophilus in Icelandic, low german and other tongues. London 1845. Bei Jubinal findet man ebenfalls die diesen Gegenstand behandelnde Literatur.

1869 in der Bibliothek des Fürsten Chigi in Rom entdeckt worden ist, und die von vielen Gelehrten gegen die Gebr. Parfait vertretene Meinung, daß die provençalische Dichtung sich nicht auf dem Gebiete des Dramatischen bewegt habe, endgültig widerlegt. Denn dieses zum Theil auf Gesang berechnete und mit Musikbegleitung versehene Drama*), welches insoweit von einem oratoriumartigen Charakter ist, läßt annehmen, daß demselben schon eine längere Entwicklung vorausging**). Es scheint, daß Alles, was die äußere Handlung betrifft, und zwar in lateinischer Sprache, im erzählenden Tone von einer und derselben, außerhalb des Spieles stehenden Person vorgetragen wurde, die Reden der einzelnen Personen aber auf verschiedene Darsteller übertragen waren und theils gesprochen, theils gesungen wurden. Nur so erscheint die öffentliche, sichtlich auf Erbauung ausgehende Darstellung der darin vorkommenden Begebenheiten möglich, ja selbst nur erträglich. Auch dann wird die kalte Objectivität aber noch fast unfaßbar erscheinen, mit welcher hier Dinge in ihrer vollen Nacktheit vorgetragen werden, die in ihrer Brutalität heute nur abstoßen können. Die Begebenheiten dieses Dramas sind der vom heiligen Ambrosius verfaßten Geschichte der heiligen Agnes entnommen. Ein junges Mädchen, Namens Agnes, das sich Christus zum Bräutigam erkoren, weckt durch ihre Schönheit eine glühende Leidenschaft in dem Sohne des Präfecten Sempronius, der sie auf jede Weise zu seiner Gattin zu machen strebt. Sie widersteht aber sowohl den Bitten desselben, wie den Drohungen seines Vaters, so daß dieser sie in ein Bordell werfen läßt, wo sich zeigen soll, ob ihr himmlischer Bräutigam zu ihrer Rettung vor schimpflicher Entehrung herbeikommen werde. Die Wunder, welche sich nun an ihr und durch

*) Die Société des lettres, Sciences et arts des Alpes maritimes hat eine von ihrem Präsidenten M. A. L. Sardou redigirte Ausgabe desselben (Nice und Paris) im Jahre 1877 veranstaltet.

**) Bartsch spricht in seiner Ausgabe vom Jahre 1869 (Berlin) noch von einem Fragmente des Ludus Sancti Jacobi, welches ebenfalls in provençalischer Sprache abgefaßt sei und in einer Anmerkung der Ausgabe Sardou's VI. ist gesagt, daß inzwischen auch noch ein Fragment eines Mystère des Innocents und ein Mystère de la Passion, letzteres in einem Manuscripte vom Jahre 1315, in provençalischer Sprache entdeckt worden ist.

sie im Kampfe mit den hier über sie verhängten brutalen Anfechtungen vollziehen, überzeugen den römischen Präfecten schließlich von der Wahrheit des christlichen Glaubens, dem er sich nun auch mit seiner ganzen Familie unterwirft.

Obschon verhältnißmäßig nur wenige Dramen aus dem 14. Jahrhundert bis jetzt an's Licht gezogen worden sind, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß die eben erwähnten Mirakelspiele, welchen ohne Zweifel eine Menge anderer zur Seite gingen und in denen sich schon die Tendenz zur Entwicklung eines selbständigen weltlichen Dramas bemerklich macht, eine bedeutende Nachfolge hatten. Die Reichhaltigkeit einer Sammlung von Mirakelspielen die man in zwei, früher der Bibliothek Congé, jetzt der Pariser National-Bibliothek angehörenden Manuscriptbänden (Nr. 7208, 4 A et 4 B) vorfand und welche, vierzig an der Zahl, sämmtlich nur einem einzigen Puy angehörten, beweist es allein. Das letztere ist von Magnin dargethan worden*), welcher darauf hinwies, daß alle diese Stücke der Verherrlichung der heiligen Jungfrau dienen und vierzehn von ihnen von einem oder zwei dem Prinzen des Puy's gewidmeten Sirventois begleitet sind, sowie daß diejenigen dieser Mirakelspiele, denen diese zum Theil preisgekrönten Sirventois fehlen, doch noch durch einige unbeschriebene Blätter den Raum dazu frei ließen. Es ist also zweifellos, daß diese vierzig Stücke nicht, wie man aus dem Umstande geschlossen hat, daß ihnen allen eine Predigt vorausgeht, in der Kirche, sondern auf einem der heiligen Jungfrau geweihten Puy dargestellt worden sind. Und Magnin glaubte aus Sprache, Behandlung und einzelnen Stellen schließen zu können, daß sie zumeist von einer Hand herrühren, für einen einzigen Puy bestimmt waren und in einem Zeitraum von höchstens 30 Jahren gedichtet worden sein mögen. Auch glaubt er sogar, daß eine Stelle auf Senlis als den Ort der Darstellung hinweise, und die Entstehungszeit in die Jahre von 1345—80, keinesfalls aber nach 1396 falle, da eins dieser Spiele sich auf eine geschichtliche Begebenheit des Jahres 1345, ein anderes auf eine Ordonnanz des Jahres 1396 bezieht.

Diese Miracles de Notre Dame sind nicht sowohl durch Stil,

*) Journal des Savants 1847, p. 41 u. f.

Sprache und dichterische Behandlung, als durch ihre Stoffwahl von großem Interesse. Denn obwohl fast alle der Verherrlichung des Wunderglaubens dienen, und ihre Stoffe entweder der Legende entnommen sind oder doch eine legendenhafte Färbung und Wendung erhalten haben, so scheint diese Tendenz doch meist nur der Vorwand und das Interesse des Dichters an seinem Stoff ein überwiegend dramatisch-theatralisches zu sein. Ich will dies durch ein paar Beispiele zu veranschaulichen suchen. In dem Mirakel de Théodore, welches von einer großen Keckheit des Entwurfs ist, hat eine unter der Last eines ehelichen Vergehens stehende Frau sich entschlossen, das Haus ihres Gatten zu verlassen. Sie verbirgt ihr Geschlecht in männlicher Kleidung und sucht zunächst Schutz in einem Kloster. Indessen soll hier ihres Bleibens nicht lange sein. Sie entweicht vor den Anfeindungen, die sich wider sie hier erheben, so daß wir sie mit ihrem inzwischen zur Welt gekommenen Kinde in dieser nun rathlos umherirren sehen. Der Teufel, ihre Lage benützend, will sie zur Verzweiflung treiben, die heilige Jungfrau richtet dabei ihren Muth wieder auf. Sie überwindet sich standhaft und kehrt auf's Neue zu dem klösterlichen Leben zurück, dem sie sich nun mit solcher Hingebung weiht, daß, als ihr Gatte ihr eines Tages begegnet, er sie als eine Heilige wiederfindet. — Noch mehr im Geschmacke der Fabliaux ist das Mirakel de Dame Guibour. Die Dame Guibour lebt bei ihrer verheiratheten Tochter. Da wird ihr das Gerücht zugeflüstert, daß sie in dem Verdacht stehe, fleischlichen Umgang mit ihrem Schwiegersohne zu pflegen. Sie verliert darüber all' ihre Fassung, und der Teufel erspäht auch wieder hier die ihm günstige Gelegenheit, um ihr den Gedanken beizubringen, die Ursache und den Gegenstand jenes Gerüchts aus der Welt zu schaffen. Sie bringt denselben nun in der That mit Hülfe zweier Gesellen, die ihren Schwiegersohn erwürgen, zur Ausführung, worauf sie diesen in sein Bett legt, als ob er nur schliefe. Mit Entsetzen erblickt am anderen Morgen die ihren Gatten zu wecken kommende Tochter den Leichnam. Die Plötzlichkeit dieses Todes erregt aber Verdacht. Der Mord wird entdeckt. Man forscht nach dem Schuldigen. Mutter, Vater, Tochter werden in Haft genommen. Dame Guibour, welche die letzteren nicht unschuldig für sich leiden lassen will, legt ein offenes Bekenntniß ab und wird nun

zum Feuertode verurtheilt. Wir sehen sie auf dem Wege zum Richtplatz — da, vor einer der heiligen Jungfrau geweihten Kirche, fällt sie weinend in's Knie, ein inbrünstiges Gebet zu der Gottesmutter emporrichtend und deren Fürbitte erflehend; Henker und Richter treiben sie an, vorwärts zu gehen, sie aber verharrt fest im Gebet. Endlich geht es aber doch nach dem Richtplatze. Sie besteigt dort den Scheiterhaufen. Sie wird an den Marterpfahl festgebunden, die Flammen steigen empor. Ihr Gebet aber ist zum Himmel gestiegen, die heilige Jungfrau zu ihrem Schutze herbeigeeilt, so daß, als die Flammen niedergebrannt, Dame Guibour unversehrt und ihrer Fesseln ledig mitten zwischen den verglimmenden Kohlen und der rauchenden Asche steht, da das Feuer an ihr nichts als die Stricke zu verzehren vermocht hat. Alle Welt ist von dem Wunder gerührt und betroffen. Der Richter wagt nicht, den Urtheilsspruch zu vollziehen. Dame Guibour ist durch die Standhaftigkeit ihres Glaubens gerettet. — Der Teufel spielte in einzelnen dieser Mystères eine fast ebenso bedeutende Rolle als die Gottesmutter; er bot sich als trefflicher dramatischer Gegensatz dazu an. Von besonders rührender Art aber ist das Mirakel von Amis und Amille, von überwiegend historisch-romantischem Charakter das Mystère de Robert le Diable*).

*) Von diesen vierzig Mirakelspielen sind von Franç. Michel die folgenden neun veröffentlicht worden. 1) Le miracle d'Amis et Amille, lequel Amille tua ses deux enfants pour quérir Amis, son compaignon, qui estait mesel (lépreux) et depuis les ruscita Nostre-Dame; 2) miracle de St. Ignace; 3) miracle de St. Valentin; 4) miracle de Dame Guibour; 5) miracle de Nostre Dame et de l'empereris de Romme que le frère de l'empereur accusa pour la faire destruire, pour ce qu'elle n'avait voulu faire sa volonté; 6) comment Ostes Roy d'Espaigne perdi sa terre pour gagier contre Berengier qui le tray et fis faux entendre de sa femme, en la bonté de laquelle Ostes se fiait; 7) Comment la fille du Roy de Hongrie se coupa la main, pour ce que son père voulait la épouser; 8) le miracle du Roy Thierry à qui sa mère fist entendre que Osanne sa femme eu 3 chiens; et elle avait eu 3 fils, dont il la condemna à mort et ceulx qui la doivent pugnir la mirent en mer; et depuis trouva le roy ses enfans et sa femme; 9) Comme le roy Clovis se fist chrétienner à la requeste de Clotilde sa femme, pour une bataille que il avait contre Alemans et Senes (Saxons), dont il ot la victoire et en le chretiennant envoya Dieu la sainte Ampole.

In fast allen Stücken der Sammlung liegt bereits in der legendenhaften Hülle der Keim zu dem neuen weltlichen Drama da, in fast allen scheint der Stoff vom Dichter, hauptsächlich nur wegen der darin aufgeworfenen dramatischen Conflicte und ihrer scenischen Wirkung ergriffen, wie unbeholfen derselbe sich auch in der Entwicklung beider noch zeigt. In einigen liegt aber schon ein ähnliches Interesse vor, wie in den heutigen Sensations- und Ehebruchsdramen, z. B. in dem Mirakel d'une nonne qui laisse son abbaie pour s'en aller avec un chevalier qui l'épouse oder Comment Nostre Dame delivra une abbesse qui était grosse de son clerc. Das miracle de l'empereur Othon ist derselben Quelle, wie Shakespeare's Cymbelin, entnommen, dem Roman vom König Florus und der schönen Johanna. Bei den meisten handelt es sich weit mehr um Unterhaltung, als, wie doch betont wird, um die Erbauung des Publicums. Bemerkenswerth ist, daß, soweit diese Spiele auf letztere ausgehen, sie meist nur den crassesten Wunderglauben zu fördern suchen, so daß man bisweilen eine versteckte Ironie oder Satire dahinter zu sehen vermeint. Nicht an den Tugendhaften, nicht an den durch bloßen Fehltritt in's Unglück Gerathenen erweist sich die Wunderkraft der Gottesmutter und Heiligen. Es scheint vielmehr, als ob man diese Kraft nur dann in voller Glorie glaubte zur Erscheinung bringen zu können, wenn sie sich an dem Unwürdigen in einer das Gerechtigkeitsgefühl verletzenden Weise erprobte.

Trotz dieses weltlich-realistischen Charakters, welchen hiernach die kirchlichen Spiele in den Händen der Laien und in der Form des Mirakelspiels annahmen, sind immer noch eigentliche Mysterienspiele, sowie liturgische Dramen neben ihnen hergegangen. Ja, die Verbote, welche gegen die Darstellung von Spielen der ersteren Art in Kirchen erlassen, freilich aber nicht immer und überall befolgt wurden, mußten noch dazu beitragen, daß man den Mysterien und den liturgischen Dramen wieder größere Aufmerksamkeit zuwendete. Obschon die Feier des Fronleichnamsfestes für die Entwicklung der kirchlichen Spiele in Frankreich nicht die unmittelbare Bedeutung gewonnen zu haben scheint, wie in England und Spanien, so glaube ich doch einzelne Erscheinungen dieser Entwicklung mit ihnen in Verbindung bringen zu dürfen, so erstens die starke Betonung des

Wunderglaubens, dem man seit Ende des 13. Jahrhunderts in den kirchlichen Spielen Frankreichs begegnet und zweitens die cyklische Form, welche im Laufe des 14. Jahrhunders die Mysterienspiele, wenn auch in anderer Weise als z. B. in England, gewannen. Hier wurde diese Form dadurch bestimmt, daß die Darstellung dieser Spiele von den vereinigten Gilden der Städte ausgingen. Dies war in Frankreich, wo immer nur einzelne, zum Theil privilegirte Gesellschaften, wie wir sie in den Puy's kennen lernten, die Ausrichtung derselben in die Hand nahmen, der Fall aber nicht; hier erhielt man zu ihrer cyklischen Form eine äußere Nöthigung nur durch den allgemeinen Geschmack, welcher immer mehr auf stoffliche Mannichfaltigkeit und sinnliche Pracht, auf einen reichen Wechsel der äußeren Erscheinungen und auf möglichst starke Gegensätze gerichtet war.

Schon früher hatte man den kirchlichen Spielen dadurch eine neue Form und eine neue Anziehungskraft zu geben gesucht, daß man die Begebenheiten, welche den Stoff zu den einzelnen Spielen eines Festcyklus darboten, in ein einziges Spiel zusammenfaßte — Spiele, die ich nach Wilkens Vorgang als synoptische Spiele bezeichnet habe. Jetzt ging man weiter, indem man das Begebenheitliche sämmtlicher Festspiele, welche das Kirchenjahr in sich einschloß, zu einem einzigen Spiele zusammenfaßte und sich nicht blos an die Darstellung der canonischen Bücher hielt, sondern auch die hierher gehörigen Erzählungen der apokryphischen Schriften herzuzog und jeder einzelnen Begebenheit eine möglichst reiche Ausbildung zu geben suchte, wobei man die Darstellung auf die Entfaltung aller Darstellungsformen und Darstellungsmittel und aller Bühnenwirkungen berechnete, die sich im Laufe der Zeit entwickelt hatten, allegorischer wie realistischer, ernster wie heiterer, grausiger*) wie komischer, poetischer wie theatralischer, decorativer und musikalischer. Besonders die Diableries gewannen darin einen immer größeren Spielraum.

Natürlich mußten diese Mysterien hierdurch eine mehr und

*) Ein besonders charakteristisches Beispiel für den unmäßigen und geschmacklosen Gebrauch, den man vom Grausigen machte, zeigt sich in dem Mystère de Ste. Barbe. (Parfait a. a. O. II. Bd.)

mehr wachsende Ausdehnung gewinnen. Ihre Darstellung umfaßte bald die Dauer eines ganzen Tages; auch diese genügte dann nicht, sie dehnte sich auf zwei, drei, vier und noch mehr Tage, in einzelnen Fällen sogar bis auf zwanzig, ja vierzig Tage aus. Derartige Darstellungen erforderten große Vorbereitungen, sowie entsprechende Geldmittel. Auch waren sie auf die thätige Theilnahme eines großen Personals berechnet. Für beides reichten die Gesellschaften nicht aus; man mußte hierzu den Beistand Anderer in Anspruch nehmen. Dies geschah durch den Cry, welcher in einem öffentlichen Aufzug der Festunternehmer bestand, zum Zweck der feierlichen Ankündigung eines Spiels, verbunden mit dem Aufruf, sich an demselben zu betheiligen und sich an einem bestimmten Tag hierzu vor einem über die Aufnahme entscheidenden Tribunale zu stellen. Dieser Cry ist von der Monstre zu unterscheiden, einem zweiten öffentlichen Aufzuge der Spieler selbst, in ihren Costümen, der einige Tage vor der ersten Aufführung stattfand. Eine der berühmtesten dieser Monstres war die, welche der Aufführung der „Mystère des Actes des Apostres" der Gebrüder Greban im Jahre 1540 vorausging. Die Gebrüder Parfait haben davon eine Beschreibung gegeben*), die man auch bei Serpet**) in etwas geschmückterer Form nachlesen kann***). Diese veränderte Form und Organisation der

---

*) a. a. O. T. II. p. 379 u. f.

**) Le drame chretien au moyen âge p. 237.

***) Ueber die Organisation dieser Aufführungen gibt ein erhalten gebliebenes Reglement aus Valenciennes nähere Auskunft (s. Royer a. a. O. I. p. 222). Nach ihm mußte jede Person, die sich am Spiele betheiligte, um für die Kosten aufzukommen, einen Goldthaler einzahlen, wogegen sie auch einen Anspruch auf den möglichen Gewinn hatte; da nicht nur die Municipalitäten einen Beitrag zum Spiele lieferten, sondern die Unternehmer (was aber nicht allenthalben der Fall war) auch das Recht hatten, einen solchen von den Zuschauern zu erheben, die 6 deniers für den Eintritt und ebensoviel für einen Sitz zahlten. Jeder Theilnehmer mußte bei seiner Aufnahme schwören, sich nicht wieder vom Spiele loszusagen, widrigenfalls er in Geld- und Gefängnißstrafe verfiel. Diejenigen, welche nicht zu den Proben kamen, hatte eine Strafe von 3 Patars, die aber, welche am Tage der Aufführung fehlten, das Doppelte zu zahlen. Wogegen die, welche die Engel darstellten, 6 deniers für die Vorstellung erhielten. — Eine Vorstellung in Angers im Jahre 1486 ergab 5409 Livres an Einnahmen. Die Ausgaben betrugen 4179 Livres. Es verblieb also den Spielern ein Ueberschuß von 1230 Livres. Die Berechnung einer Aufführung zu Romans gibt noch

Aufführung der Mysterienspiele hinderte nicht, daß sie noch immer von Geistlichen gefördert wurden und Geistliche sich auch selbst noch an ihnen, sei es als Dichter, Unternehmer oder auch Darsteller, betheiligten. So wurde von dem Bischof Conrard Beyer in Metz eine große Aufführung der Passion daselbst angeordnet, bei welcher der Pfarrer von St. Victor, Herr von Neufchâtel, die Rolle des Christus und der Kaplan von Metrange, Jean de Nicey, die des Judas und zwar mit Gefahr seines Lebens spielte, weil man beim Hängen den Realismus etwas zu weit trieb. Auch spielte der erstere in einem anderen Mystère die Rolle des Titus und bei einer noch berühmteren Aufführung der Passion in Angers vom Jahre 1486 der Dechant von St. Martin den Christus. Noch 1536 wurde in Bourges vom Vicar die Rolle der Maria in dem Mystère des Apôtres gespielt. Wie theatralisch zu dieser Zeit selbst die in den Kirchen stattfindenden liturgischen Dramen noch hier und da dargestellt wurden, mag die Thatsache zeigen, daß im Jahre 1453 bei einem in der Kathedrale zu Besançon neu angeordneten Missus die drei Partien des Evangeliums vom Chore, von einem den Erzengel Gabriel darstellenden und mit weißen Flügeln bekleideten Kinde und von einem die Gottesmutter darstellenden jungen Mädchen ausgeführt wurden; sowie daß in Rouen die Procession der Propheten und Sybillen, Bileam auf seinem Esel unter ihnen, von einem nahen Kloster mit großem Pomp in die Kathedrale einzogen und dort auf Einladung des Präcentors der Reihe nach ihre Rollen hersagten *).

Das erste jener großen Spiele scheint das im Jahre 1365 zum ersten Male aufgeführte grand mystère de Jésus gewesen zu sein. Es ist in der Bretagne entstanden und zeigt, wie die Spiele dieses Landes überhaupt, noch eine große Simplicität und Reinheit

genauere Details. Das Theater dieser Stadt hatte außer den Stufenreihen noch 84 verschließbare Logen, deren jede 12 Personen faßte. Sie wurden mit 3 fl. per Spieltag vermiethet (der fl. = 14¾ frcs. heute), die übrigen Plätze wurden an den beiden ersten Spieltagen mit 1 Sol, am 3. mit ½ Sol bezahlt. Die ganze Einnahme betrug 680 fl. Es stellte sich ein Deficit von 908 fl. heraus. Die Gesammtkosten beliefen sich nämlich auf 1736 fl. oder 14920 frcs., wovon der Dichter des 3tägigen Stücks, ein Caplan Pra, 2190 frcs. erhalten hatte.

*) Tivier, hist. d. l. lit. dram. en France, p. 30.

der Behandlung. Der Ton sinkt oft in's Nüchterne herab, erhebt sich aber auch wieder zu gläubiger Innigkeit. In demselben Geiste sind eine Reihe kleinerer Spiele von legendärem Inhalte, die wahrscheinlich alle ihre Entstehung bretonischen Geistlichen verdanken und sich bei aller Einfachheit durch einzelne wahrhaft poetische Züge auszeichnen *).

Von einem wesentlich anderen Charakter, doch nicht ohne Merkmale großen Talents, ist ein anderes, schon kolossalere Dimensionen annehmendes und auf die mannigfaltigsten Wirkungen berechnetes Spiel, das die Geburt, das Leiden und die Auferstehung Christi umfassende Mysterium, mit welchem die Passionsbrüder (die Confrérie de la Passion) 1398 in Paris ihre Vorstellungen eröffnet haben sollen und welches unter dem Namen La grande Passion über hundert Jahre lang, allerdings in verschiedenen Bearbeitungen, eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausübte und sich über ganz Frankreich verbreitete. Von wem die erste Bearbeitung ist, wissen wir nicht, wohl aber, daß diejenige des Arnould Gresban, sowie die spätere des Jéhan Michel, Bischofs von Angers, großes Aufsehen erregten. Es ist übrigens nicht richtig, wenn Magnin**) sagt, daß die Gebrüder Parfait, welche in ihrer Geschichte des französischen Theaters einen Auszug dieses Mystères aus einer Ausgabe vom Jahre 1507 gaben***), Jéhan Michel für den ursprünglichen Verfasser derselben ausgegeben hätten. Sie sagen im Gegentheil, bei Gelegenheit der Erwähnung jener schon oben gedachten Aufführung dieses Mysteriums in Metz, daß es in der hier vorgeführten Gestalt von Arnould Gresban herrühre†) (der es möglicherweise nur hierzu neu bearbeitet habe), und daß Jéhan Michel dessen Mystère, welches aus vier Theilen bestand, von denen der erste die Geburt, die beiden mittleren die Leidensgeschichte und der vierte die Auferstehung behandelte, ebenfalls wieder nur neu überarbeitete, wahrscheinlich für die schon gedachte Aufführung

*) Näheres hierüber in der Vorrede zu Villemarqué's Ausgabe des Grand Mystère de Jésus.

**) Journal des Savants 1846, p. 11.

***) a. a. O. T. II. p. 282 u. f.

†) Da Simon Greban, sein Bruder, noch im Jahre 1460 lebte und dichtete, so ist es unwahrscheinlich, daß er der ursprüngliche Verfasser war.

in Angers vom Jahre 1486, bei welcher er zugegen war und die Rolle des Lazarus darstellte. Sie sprechen sogar mit großer Geringschätzung von ihm und messen ihm nur die Unterdrückung einzelner Stellen und die Zufügung einiger anderen bei, weil sie die Gresban'sche Arbeit nicht kannten. Heute, wo die letztere in einer Abschrift der Pariser National-Bibliothek vom Jahre 1572 vorliegt, hat der Antheil Jéhan Michels an jener Arbeit genauer bestimmt werden können. Er besteht in der Unterdrückung des ersten und letzten Theils der Gresban'schen Redaction und aus der Erweiterung des mittleren zu vier Theilen. Später scheint man die beiden unterdrückten Theile zu der Michel'schen Bearbeitung wieder hinzugezogen und hierdurch 6 Theile erhalten zu haben. In dieser Form war die dem Parfait'schen Auszug zu Grunde liegende Bearbeitung vom Jahre 1507, die diese nebst einer anderen vom Jahre 1539 für die correctesten hielten. Sie gaben aber noch außerdem eine sehr schöne mit Miniaturen verzierte Ausgabe vom Jahre 1490 an. Die Jéhan Michel'sche Arbeit hat wohl an Ueberladung, doch nicht an Kraft und Wahrheit des Ausdrucks gewonnen. Immerhin hat aber auch sie die neue, auf theatralische Wirkung und realistische Darstellung ausgehende Richtung mit einer gewissen Zurückhaltung verfolgt.

Um sowohl diese Dichtung, wie überhaupt die dramatischen kirchlichen Spiele des ganzen Zeitraums richtig zu würdigen, wird man freilich zu bedenken haben, daß die Darstellung derselben im Wesentlichen doch noch immer geblieben war, was sie ursprünglich gewesen ist, nämlich eine symbolische, und die realistische Ausführung sich immer nur auf Einzelnes bezog. Dies läßt sich am besten aus dem 23 Acte umfassenden Mystère du vieil Testament erkennen, in welchem man z. B. die Theilung von Tag und Nacht nur dadurch versinnlichte, daß ein großes, halb weiß, halb schwarz gefärbtes Tuch sichtbar wurde (Adoncques se doit monstrer un drap peint, c'est assavoir la moytié toute blanche, et l'autre noire). Vieles, was uns heute abgeschmackt, kindisch, verletzend vorkommt, konnte für jene Zeit dies nicht sein, für welche die Bedeutung noch überwog, und diese Bedeutung etwas Heiliges, auf den religiösen Glauben Bezogenes war. Daher man keinen Anstoß daran nahm, wenn die heilige Jungfrau oder die heilige Anna

sich auf der Bühne in's Bett legten, weil sie ihre Niederkunft herannahen fühlten oder diese sich hinter den Vorhängen ihres Zimmers vollzog*) und ebenso wenig, wenn Anna gleich darauf mit der neugeborenen Maria wieder hervortrat**), und diese bereits im Alter von drei Jahren war, oder wenn viele Meilen auseinander liegende Orte sich auf demselben Schauplatze vereinigt zeigten und die Reise von dem einen zum anderen durch einige wenige Schritte auf der Vorbühne zurückgelegt wurde. Auch wird man zu berücksichtigen haben, daß überhaupt nicht Alles so realistisch dargestellt werden konnte, daher auch nicht dargestellt worden ist, wie es die Bühnenweisungen erwarten lassen. Wenn es z. B. in dem fünf Tage umfassenden Mystère de Ste. Barbe bei Parfait heißt „Tyranni ligant eam nudam ad postem“, so kann dies trotz der realistischen Weisung des Nachsatzes: Lorsque les bourreaux se sont exercés quelque tems, ils se reposent pour prendre haleine und le Prêvot lui fait frotter ses plaïes, avec du vinaigre et du sel, doch nur andeutungsweise ausgeführt worden sein, weil, so viel wir wissen, diese Rolle damals nicht von Frauen gespielt worden ist.

Den Höhepunkt erreichte die uns hier vorliegende Richtung in dem Mystère: Les actes des Apostres, welches, wie Gebrüder Parfait, die es auszugsweise mittheilen, sagen***), aus neun Büchern bestand, von denen jedes in mehrere Tage zerfiel. Die Darstellung desselben soll 40 Tage umfaßt haben. Es wurde 1540 mit außergewöhnlichem Gepränge in Paris (s. S. 119), früher aber schon in Mans, Angers und Bourges zur Aufführung gebracht. Arnould Gresban hatte dasselbe begonnen, sein Bruder Simon beendete es, wie Gebrüder Parfait annehmen, um 1450.

Wichtiger noch für die Entwicklung des weltlichen Dramas war eine andere dieser Monstredarstellungen (zu denen auch die

---

*) Sainte Anne paraît incommodée, Joichim ordonne à la chambrière d'en avoir soin. — Ici se couche Anne. Oder Elizabeth, qui vient de s'accoucher derrière la Scène paraît avec Marie. On la félicite de son heureuse délivrance et cependant on émaillotta l'enfant.

**) Icy Sainte Anne se recouche et sont tirés les custodes, puis peu de temps après s'en yra secrètement vers Joichin et sera Marie en l'aage de troys ans avec eulx. (Parfait a. a. O. T. I. p. 100.)

***) a. a. O. T. II. p. 386 u. f.

zwanzig Tage umfassende Passion de Valenciennes noch gehört, die des Mystère du siège d'Orléans*). Man kann sie als den ersten Versuch eines historischen nationalen Dramas oder vielmehr eines historischen Dramencyklus bezeichnen, obschon sie im Grunde nur eine einzige Begebenheit, aber die bedeutendste nationale Begebenheit des Jahrhunderts behandelt. Sie umfaßte ebenfalls 40 Tage und ungefähr 60 wechselnde Schauplätze. Die erste Aufführung kann nur zwischen dem Jahre der Begebenheit, 1429, und dem der uns erhalten gebliebenen Niederschrift, 1470, liegen, und Rechnungen der Stadt Orleans machen es wahrscheinlich, daß sie im Jahre 1439 stattfand; sowie eine Stelle der Abschrift darauf hinweist, daß sie noch einmal im Jahre 1456 wiederholt worden ist. Doch ist dieses Mysterium nicht das erste Beispiel der Behandlung eines historischen Stoffs. Schon 1395 war die Geschichte der Griseldis zum Gegenstande einer Darstellung gemacht worden, aber doch nur im romantisch-novellistischen Sinne. Hier war es ein wahrhaft nationales, patriotisches Interesse, welches den Impuls dazu gab. Was diese von London nach Boulogne, Chinon, Cléry, Chartres, Orleans, Vaucouleurs, Rouvroy, Jargeau, Beaugency, Meung, Patay, Rheims 2c. springende und sich in der vollen epischen Breite ihrer einzelnen Ereignisse darstellende Handlung einheitlich verknüpft und bewegt, sagt Tivier, ist die Gefahr, welche über das Vaterland und über eine opfermüthige Stadt verhängt war, sowie der Glaube an eine über Frankreich wachende Vorsehung, welche Alles zu dessen Heile lenkte und regierte; daher der Dichter bei jeder großen Krisis seine Zuschauer in den Himmel führt, um ihnen zu zeigen, wie nur die Vermittlung der Gottesmutter und der Schutzheiligen der Stadt Orleans den Zorn Gottes besänftigt und ihre Rettung herbeigeführt habe.

Es scheint, daß es diese Dichtung war, die auch noch einem anderen Poeten der Stadt Orleans, dessen Name aber erhalten geblieben ist, Jacques Millet, zu dem Mysterium der Zerstörung Troja's begeisterte, welches jedoch bescheidenere Dimensionen zeigt, da es auf nur vier Tage berechnet ist. Es ist, wie

---

*) Eine genaue Inhaltsangabe findet sich bei Tivier a. a. O. p. 288.

das vorige, nicht ohne poetischen Werth, besonders sprechen einzelne Züge echter Naivetät darin an.

Neben diesen Monstremysterien liefen natürlich eine Menge kleinere her, und wenn einzelne dieser Werke, wie die Passion des Gresbau, sich auch über ganz Frankreich verbreiteten, so hatte doch andererseits jede größere Stadt wieder ihre eigenen Dichter. Unter den uns bekannt gewordenen Werken dieser Art verdienen besonders die die Geschichte des Evangelisten Johannes behandelnden Mysterien Hervorhebung, weil in ihnen die Anwendung lebender Bilder, wie sie noch heute die Ammergauer Vorstellungen zeigen, zum ersten Male hervortritt. Auf diese Weise wurden nämlich die Visionen der Apokalypse zum Theil darin dargestellt. Bei einzelnen wird man sich wohl mit einer nur bildlichen Darstellung haben genügen lassen.

Magnin bezeichnet die Zusammenziehung der Begebenheiten verschiedener kirchlicher Festcyklen in ein einziges Spiel als einen bedeutenden Schritt zur völligen Loslösung des Dramas von der Kirche, weil Stücke dieser Art nicht mehr auf einen bestimmten Festtag berechnet waren, sondern an jedem beliebigen Tage dargestellt werden konnten. Viel entscheidender war aber noch die Bildung eines feststehenden Theaters, auf welchem an jedem beliebigen Tage Aufführungen stattfinden konnten, da hierdurch sehr bald ein Bedürfniß nach regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen solcher Spiele hervorgerufen werden mußte.

Die Gebrüder Parfait erzählen*), daß Pilger, welche aus dem gelobten Lande zurückgekehrt waren, sich mit Gesängen Unterhalt auf ihrem Wege verdienten und so auch nach Paris kamen, wo eine Anzahl Bürger ihnen dadurch dauernde Unterstützung zu schaffen suchten, daß sie ihnen ein Theater errichteten, um daselbst an den hohen Festtagen heilige Spiele zur Erbauung des Volkes zur Darstellung bringen zu können. Diese Erzählung ist jedoch von verschiedenen Seiten in Zweifel gezogen worden. Und man hält es zum Theil für wahrscheinlicher, daß die uns schon bekannten Spielleute der Rue St. Julien des menestriers diejenigen waren, welche zuerst dergleichen Spiele in Paris gewerbsmäßig zu öffentlicher

*) a. a. O. T. I. p. 41 u. f.

Darstellung brachten. Auch heißt es in einer Anmerkung der Gebr. Parfait, daß diese Spiele schon zwanzig Jahre früher in Paris üblich gewesen seien*). Möglich daß sich sowohl Spielleute, wie Pilger mit Bürgern der Stadt, oder auch nur diese letzteren zu jenem Zwecke verbanden. Genug, daß im Jahre 1398 zu St. Maur bei Paris die Passion von einer Gesellschaft in einem eigenen Theater gespielt wurde. Obschon der Prévôt von Paris diese Spiele verbot, die mithin ohne obrigkeitliche Erlaubniß stattgefunden haben mußten, erhielt jene Gesellschaft von Carl VI. das Privileg unter dem Namen der Confrèrie de la Passion de Nostre Seigneur kirchliche Spiele in ihrem Theater zur Aufführung zu bringen, welches sie 1402 nach Paris verlegte, wo sie zu diesem Zwecke einen Saal des Hospitals de la Trinité bezog und jene Spiele zum ersten Male wieder in einem geschlossenen Raum zur Darstellung brachte**). Sie hatten längere Zeit einen außerordentlichen Zulauf. Es scheint jedoch, daß sie allmählich Abbruch von einer anderen Gesellschaft erfuhren, die ein noch älteres Privileg als sie selber besaß.

Schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts hatten die Clerks, d. i. die Gehülfen der Parlamentsprocuratoren von Philipp dem Schönen das Gerechtsam erworben, eine Corporation unter dem Namen des Königreichs der Bazoche zu bilden — eine Bezeichnung, die, was ihren ersten Theil betrifft, sich auf den Titel ihres Präsidenten bezieht, den sie, wie noch so manche andere Corporation jener Zeit, ihren Roi nannte, deren zweiter Theil aber wahrscheinlich auf einer Umbildung des Wortes Basilika beruht***).

---

*) Gewiß wenigstens ist, daß schon 1380 beim Einzuge Carl VI. der Sitte der Zeit gemäß auf den Straßen Vorstellungen stattfanden, die man Mysterien nannte. Gebrüder Parfait, welche von einigen der späteren Beschreibungen geben, bemerken jedoch, daß diese Darstellungen meist nur in lebenden Bildern bestanden, deren Gegenstand theils den heiligen Schriften entnommen, theils aber auch von allegorischem Charakter war. Indessen war mit ihnen auch Gesang und Pantomime verbunden. Auch fanden zuweilen Anreden dabei statt.

**) Dieser Saal hatte eine Länge von 21 Toisen auf 3 Toisen Breite (1 Toise = 2 Mètres).

***) Dr. Adolf Ebert, Jahrb. f. rom. u. engl. Liter. Bd. I. Les clercs de la Bazoche ꝛc., S. 232 ist zwar nicht dieser Meinung; ich halte jedoch seine Gründe für nicht genügend beweiskräftig.

Gebr. Parfait berichten, daß die Pariser Bazoche, nach deren Vorbild bald ähnliche Vereinigungeu in anderen größeren Städten des Landes entstanden, alljährlich eine große Zusammenkunft hielt, die durch eine öffentliche Monstre eingeleitet wurde. Auch scheint sie gleich nach ihrem Entstehen den Drei-Königstag und den Maitag festlich und in einer Weise gefeiert zu haben, die sie wohl aus dem akademischen Leben herübernahm*). Diese Feste erhielten noch ihren besonderen Charakter von dem Stand und Beruf der Mitglieder der Bazoche. Juristische Disputationen und fingirte Processe in übermüthiger, satirischer und wohl auch barocker Form bildeten bald ihren hauptsächlichsten Gegenstand. Das scholastische Wesen mußte zu seiner Verspottung die eigenen Waffen hergeben, wie die Bazoche auch ihren eigenen Stand in erster Reihe verspottete. In jedem Streite liegt ein dramatisches Motiv, daher gerichtliche Verhandlungen in den Dramen des Mittelalters und den ersten Zeiten der Entwicklung des neuen Dramas eine so große Rolle spielen. War doch das Streitspiel bis jetzt vorzugsweise die dramatische Form der Allegorie gewesen, aus der sich, wie ich gezeigt, schon sehr früh auch die Moralität entwickelt hatte, ohne bisher zu größerer Aufnahme gekommen zu sein. Es kann uns aber nicht Wunder nehmen, daß jetzt, wo die Allegorie so ganz in die Mode gekommen war, die Bazoche sich auch der Moralitäten bemächtigen mußte und diese nun plötzlich eine gewisse Beliebtheit errangen. Die andere Form, in der sich das Streitspiel aber entwickeln konnte, war die Farce. Schon früh soll die Bazoche, nach Gebr. Parfait, einige Tage vor ihrer Monstre eine Moralität oder eine Farce zur öffentlichen Aufführung gebracht haben. Ich lasse es dahin gestellt, ob sich die Farce früher als die Moralität oder gleichzeitig mit und neben ihr, oder erst aus ihr und der Allegorie überhaupt entwickelt hat, wie dies in England mit den Interludes der Fall gewesen zu sein scheint. Jedenfalls würde dies letztere mehr im Charakter und Geiste des Mittelalters gelegen haben. Auch erhält es gewissermaßen dadurch eine Bestätigung, daß noch eine dritte Gesellschaft, die enfants sans souci, in Paris entstand, die wahrscheinlich durch die Narrenfeste in's Leben gerufen worden und aus jungen, wohl-

*) Dr. Adolf Ebert a. a. O. Bd. I. S. 234.

habenden Leuten der gebildeten Stände zusammengesetzt war, welche sich unter einem Prince des sots und unter dem Namen der Sottise vereinigt und von Carl VI. das Patent erhalten hatte, während des Carnevals öffentlich in den Hallen oder von beweglichen Wagen herab in den Straßen ihre Spottspiele, Sotties, zur Aufführung zu bringen, die ebenfalls von einem allegorischen, aber grotesken Charakter waren*). Dr. Ebert weist darauf hin, daß, gleich wie die Bazoche neben der Moralität die Farce pflegte, oder, allgemeiner ausgedrückt, neben der allegorischen eine realistische Richtung verfolgte, dies auch bei den Spottspielen der Enfants sans souci wieder der Fall war, insofern diese Spiele theils ein allgemeines Ziel im Auge hatten, theils auf eine ganz bestimmte Einzelerscheinung des wirklichen Lebens gerichtet waren. Indessen geht auch hier die Sottie eigentlich nie über die Personificirung des einzelnen Standes hinaus, der sie nur gelegentlich eine individuelle Maske gibt. So erscheint z. B. der Sot dissolu als Geistlicher gekleidet und gelegentlich noch in der Maske eines ganz bestimmten Geistlichen u. s. f.

Es scheint, daß die Confrèrie de la passion, um ihren Spielen mehr Anziehungskraft zu geben und der Concurrenz der Bazoche zu begegnen, sich mit den Enfants sans souci, die wahrscheinlich ebenfalls darunter litten, verband. Doch haben die letzteren dann wohl nur eine ganz eigene Art Spiele aufgeführt, in denen sich das Ernste und Burleske mischten und die, wie Gebr. Parfait uns mittheilen, Jeux de pois filés von ihnen genannt wurden.

Zur weiteren Ausbildung der Moralitäten hatte die Bazoche die Form der Mysterienspiele zum Muster genommen und je mehr dies geschah, desto mehr mußte man auch darauf ausgehen, den Gestalten derselben, welche ursprünglich nur vom wirklichen Leben abgeleitete Begriffe zu versinnlichen hatten, ein realistisches Leben und den durch sie dargestellten Vorgängen einen geschichtlichen Verlauf zu geben; freilich immer nur so, daß daraus das Allgemeine der menschlichen Natur und Schicksale lebendiger hervortrat. Sie behielt dabei noch immer ihren doctrinär-lehrhaften Charakter bei,

*) Eine der berühmtesten der in anderen Städten Frankreichs entstandenen Gesellschaften dieser Art war die Mère folle zu Dijon.

während diese Belehrung bald nur auf sophistische Ueberredung, bald auf wirkliche sittliche Besserung gerichtet war. Doch verschmolzen andererseits wieder die Elemente aller dieser verschiedenen Gattungen vielfach miteinander. Die Mysterienspiele nahmen die Allegorie, sie nahmen den Sot der Sotties in sich auf (das erste mir bekannte Beispiel von letzterem ist der Stultus in dem Mystère de Ste. Barbe). Die Moralitäten bemächtigten sich dagegen der Person Gottes, der Engel und Teufel und beide zogen wieder die Elemente der Farce, sowie mit der wachsenden Kenntniß der griechischen Dichter die Mythologie zu sich heran.

Die Moralitäten scheinen sich übrigens in Frankreich nicht allzu lange der Gunst des Publicums erfreut zu haben. Die Farce und die Sottie dominirten. Die letztere hauptsächlich durch die politische, kirchliche und nicht selten persönliche Satire, welche sie übte. Besonders während der Kriege unter Carl VI. und Carl VII. wurde damit großer Mißbrauch getrieben, da sich die Parteien derselben gegeneinander bedienten, was freilich auch gelegentlich wieder zu Einschränkungen und Verboten führte. Zu dieser Zeit, wo alle gesetzliche Ordnung darnieder lag, scheinen die einzelnen Gesellschaften die Gerechtsame der anderen nicht mehr beachtet zu haben und was zunächst bloße Anmaßung war, wurde später durch Compromiß gebilligt und festgestellt. Der Prince des sots — heißt es bei Parfait *) — gab den Clercs der Bazoche die Erlaubniß, Soties zu spielen und erhielt dafür die Berechtigung, seinerseits Moralitäten und Farcen zur Darstellung bringen zu lassen. Aehnliche Uebereinkommen mußten auch zwischen ihnen und den Passionsbrüdern stattgefunden haben, da diese ihren Mysterien eine Farce vorausgehen ließen. Es ist sogar festgestellt, daß das Parlament nach dem Friedensschluß die Bazoche zur Darstellung von Sotties ermächtigte, ihr dabei aber jeden Mißbrauch dieser Freiheit untersagte. Sie kehrte sich jedoch an diese Einschränkung nicht, was endlich ein Verbot aller Spiele derselben im Jahre 1446 nach sich zog. Dieses Verbot wurde zwar unter gewissen Einschränkungen wieder aufgehoben, da aber die Bazoche, um diese zu umgehen, sich verschiedener Auskünfte bediente, wie Masken, Zettel (écriteaux), auf

*) a. a. O. T. II. p. 98 u. 200.

denen die Anzüglichkeiten und Zweideutigkeiten, die sie verbreiten wollte, geschrieben waren, so erfolgte 1476 ein noch viel strengeres Verbot, das erst unter Ludwig XII. wieder aufgehoben wurde. Die letzte Nachricht von einer Aufführung der Bazoche ist vom Jahre 1582. Es war aber eine Tragödie, welche man spielte. Der alte oppositionelle, satirische Geist derselben war völlig gebrochen, doch fristete sie noch lange (bis zur Revolution) ein immer mehr in ihren Rechten beschränktes Leben.

Von den erhalten gebliebenen Moralitäten ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten die Du bien advisé et mal advisé. Sie ist in 8 Theile getheilt, von Pierre le Caron gedichtet und umfaßt gegen 8000 Verse; 57 Personen treten darin auf. Gebrüder Parfait, die sie auszugsweise mittheilen, bezeichnen sie als Mystère. Auch hat sie die Form eines solchen. Großes Aufsehen machte ferner die Moralität: l'Enfant prodigue. Berühmter aber noch war: La condamnation de banquet von Nicole de la Chesnayes, dem Arzte Ludwig XII. (vom Jahre 1512). Sie ist gegen die Genußsucht gerichtet. „Die darin seinem König gegebenen Lehren — sagt Royer*) — erreichten jedoch nicht ihren Zweck. Nachdem der König zum dritten Male geheirathet hatte, wollte er den jungen Mann allzusehr spielen und verlängerte auch seine Tafelfreuden. Er starb wie das Banket in der Moralität, indem er zu spät bereute, das Maß überschritten zu haben." Auch Margarethe, die Königin von Navarra versuchte sich in diesen Spielen, war aber weniger glücklich damit, als mit ihren Erzählungen. Als Beispiel einer besonderen Gattung der politisch-satirischen Moralität mag die des Pierre Gringoire hier noch angeführt werden, in welcher derselbe, um seinem König, Ludwig XII., zu gefallen, den Papst Julius II. als Homme obstiné dem Gelächter preisgab.

Pierre Gringoire**), wahrscheinlich zwischen 1475—80 in der Normandie geboren und 1544 gestorben, widmete sich bereits früh der Dichtkunst und dem Theater. Er war einer der bedeutendsten Führer der Enfants sans souci, denen auch Clément Marot

*) Histoire du théâtre etc., T. I. p. 419.

**) Chassang, Pierre Gringoire. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. III. S. 297.

in seiner Jugendzeit angehörte*) und die von Ludwig XII., der sich ihrer nicht selten bediente, vielfach begünstigt wurden. Insbesondere war ihm Gringoire's Feder völlig geweiht. Später erhielt dieser eine Anstellung im Dienste des Herzogs von Lothringen, um schließlich ein eben'so diensteifriger Diener der Kirche zu werden, als er früher ein Verspötter derselben gewesen war. Gringoire ist ein Vorläufer Villon's genannt worden, besaß aber weder dessen Talent, noch dessen Feinheit. Er verstand es noch nicht, den Stoff, daher noch weniger die Form zu beherrschen. Allein er besaß eine gute Beobachtungsgabe, Temperament und auch Witz. Im Jahre 1511 trat er an einem und demselben Tage mit der oben erwähnten Moralität, mit einer Farce und der Sottie du Prince des sots et Mère Sotte auf, die das berühmteste Stück dieser Gattung blieb. Die Commune kommt, sich darin bei dem Prince des Sots über den Papst zu beklagen und weissagt ein Schisma. Die Mère sotte, als heilige Kirche verkleidet, tritt auf und sucht sich zu vertheidigen, bis ihr die Larve und die heiligen Gewande heruntergerissen werden und sie als Mère Sotte dasteht. Die Gebr. Parfait geben indeß nicht dieser, sondern der Sottie à huit Personnages (le monde, abuse, sot dissolu, sot glorieux, sot trompeur, sot fripon, sot ignorant und sotte folle) den Preis. Auch sie ist wahrscheinlich unter Ludwig XII. entstanden, da sie in noch höherem Grade als die vorige von einer gegen die Mißbräuche der Kirche gerichteten Tendenz ist. Doch nicht gegen sie nur allein, denn außer dem sot dissolu, als Geistlichen, läuft hier auch der sot glorieux, als Soldat, und der sot fripon, als Richter, herbei, um im Gefolge des abus die eingeschläferte alte Welt auszurauben.

Unter den Farcen ist die weitaus berühmteste der Advocat Pathélin (Maître Pierre Pathélin), die man, um dem Kind einen Vater zu geben, einerseits dem Antoine de la Sale, andererseits dem Clerc Pierre Blanchet zugeschrieben hat**). Es ist ein köstliches Beispiel von Selbstironie und Verspottung des eigenen Standes. Sie wurde zu ihrer Zeit sogar in's Lateinische über-

*) Gebr. Parfait theilen eine Ballade desselben mit, die er (1512) für diese Gesellschaft gedichtet (a. a. O. T. II. S. 202).

**) Aelteste Drucke Lyon und Paris, 1480 und 90. Neueste Ausgabe von P. Lacroix. Paris 1859.

tragen und erhielt sich, wennschon in verschiedenen Bearbeitungen, bis jetzt auf der Bühne*). Noch lange war der Name sprichwörtlich für die Bezeichnung eines Mannes, der unter dem Schein der Rechtlichkeit und Gemüthlichkeit alle Welt zu betrügen sucht. Pathélin hat seiner Frau einen neuen Rock zu schaffen versprochen. Er nimmt denselben bei einem Tuchhändler auf Rechnung, was ihn aber nicht abhält, den Schäfer desselben, welcher von ihm wegen einiger gestohlener Schafe verklagt worden war, vor Gericht zu vertheidigen. Pathélin prägt seinem Clienten ein, auf alle Fragen seines Herrn vor dem Richter mit nichts als einem bée zu antworten. Der Tuchhändler wird darüber so grimmig, daß er in seinen Rechtshandel beständig seine Forderung für das Tuch einmischt, so daß ihn der Richter immer wieder erinnern muß „de revenir à ses moutons", bis er zuletzt, der Sache überdrüssig, den Schäfer freispricht. Doch Pathélin soll dessen nicht froh werden. Sein schlauer Client ist nicht umsonst bei ihm in die Schule gegangen. Er kann den mit ihm vereinbarten Lohn auf keine Weise von dem schlauen Burschen herausbekommen, da dieser auf alle seine Forderungen, Bitten und Drohungen nun ebenfalls wieder nichts als ein bloßes bée für ihn hat.

Unter den Farcen einer etwas späteren Zeit finden sich auch zwei von der Königin von Navarra: la comédie des deux filles et des deux mariées und la farce de Trop, prou, peu et moins, die aber, wie der Titel schon zeigt, zu den allegorischen Streitspielen gehört.

Das interessanteste Mysterium der späteren Zeit ist das im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandene Mystère de St. Louis von Gringoire. Er schrieb es auf Veranlassung der Vorsteher der Confrèrie de St. Louis**); man kann sich daher nicht wundern, den Dichter hier auf Seiten des Papstthums zu sehen. Doch schrieb er jetzt überhaupt nur noch religiöse Gedichte. Das Alter hatte ihn fromm gemacht. Auch noch jetzt war er aber unfähig, einen so reichen Stoff zu beherrschen und dramatisch zu

*) Im vorigen Jahrhundert war besonders die Bearbeitung von M. de Brueys beliebt.

**) Bei Chassang a. a. O. p. 328 findet man eine ziemlich genaue Inhaltsangabe.

organisiren. Es ist ein bloßes Aneinanderreihen von Begebenheiten, in die er eine Menge im Geschmacke der Zeit erfundener Episoden, voll Wunder und Allegorie, noch mit hineintrug. Doch macht sich darin wieder ein individuellerer Geist der Charakteristik bemerkbar.

Im Uebrigen waren die Mysterien dieser Zeit immer äußerlicher, weltlicher und geschmackloser geworden. Von der alten Einfalt und Glaubensinnigkeit war nur noch selten eine Spur, dafür wurde der Wunderglaube immer mehr dazu benutzt, weltliche und, wie wir heute sagen würden, piquante Stoffe in sie einzuführen, wie z. B. in dem Mystère du chevalier qui donne sa femme au diable, ein Sujet, das in der entsprechenden Form auch heute wieder Glück machen würde. Die Wendung ist hier aber diese: des Ritters Gattin richtet auf dem Wege zum Teufel ein inbrünstiges Gebet an die heilige Jungfrau. Diese nimmt ihre Gestalt an und begleitet den Ritter zum Teufel, der über sie keine Macht hat, die Verwechslung daher sofort inne wird und sich durch dieselbe betrogen sieht. Denn trotz alles Sträubens wird er genöthigt, seinen Pact mit dem Ritter herauszugeben, dieser dagegen verpflichtet, mit seiner Frau fortan in Ruhe zu leben, und das Publicum schließlich ermuntert, die unbefleckte Empfängniß der heiligen Jungfrau immer in Ehren zu halten. — Eine andere Richtung des kirchlichen Dramas suchte durch die Musik ihre Wirkungen zu erzielen. In einem Mysterium der Geburt Christi vom Jahre 1539 wurde fast Alles gesungen. Das würde wie eine Rückkehr zu den Formen erscheinen, von denen man ausgegangen war, wenn der Charakter der Musik sich nicht ebenso verändert gehabt hätte, wie der der Texte. „Sur divers chants de plusieurs chansons — heißt es hier auf dem Titel — Et premièrement le voyage en Bethlehem et l'enfantement de la vierge sur le chant: Le plus souvent tant il m'ennuye."

Unter diesen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß diese Art Vorstellungen der Confrérie de la passion großen Anstoß erregten und in Mißachtung geriethen. Schon 1539 hatten die Vereinsbrüder das Hospital de la Trinité verlassen müssen. Sie mietheten sich im Hôtel de Flandre ein, wurden aber hier bald wieder verdrängt, da dieses Gebäude 1543 abgerissen werden mußte. Sie erwarben nun einen Theil des Hôtel de Bourgogne und errichteten hier eine neue Bühne. Als sie aber zur Eröffnung derselben

beim Parlamente um die Erneuerung ihres Privilegs einkamen, wurde ihnen dies zwar zugestanden, jedoch an die Bedingung geknüpft, nur weltliche und dabei ehrbare Spiele fortan darzustellen, der Vorführung kirchlicher sich dagegen ganz zu enthalten. Die Vereinsbrüder nahmen zwar unter dieser Einschränkung ihre Vorstellungen auf, ohne jedoch den erhofften Erfolg zu erzielen, da sich ein ganz anderer Geschmack zu bilden begonnen hatte, dem sie nicht zu genügen vermochten, was näher darzulegen jedoch der Geschichte des neuen Theaters angehört. Wenn auch die Darstellungen kirchlicher Spiele in Paris hiermit aufhörten, so fanden deren doch im übrigen Lande noch lange statt, wenn schon immer vereinzelter, wie auch die kirchlichen Feste hier und da noch lange einen dramatischen Charakter bewahrten.

2. England.

Miracle-plays. — The Scrivener's play. — Collectiv-plays. — Bewegliche Bühnen. — Fronleichnamsspiele. — Pageants. — Chester-, Towneley- und Coventry-plays. — Charakter der englischen Miracle-plays. — Darstellung derselben; Organisation; Costüm. — Einzelspiele. — Die Chorknaben von St. Paul's. — Die Parish-clerks von London. — Players of interludes. — Die Moralitäten oder moral-plays. — John Skelton. — Uebergang zum Interlude und zum historischen Drama.

Mirakelspiele waren nach dem Zeugniß des William Fitz-Stephens in England zwischen 1170—82 sehr im Gebrauch. War doch schon das älteste uns bekannt gewordene kirchliche Spiel in England, das St. Katharinenspiel, ein Mirakelspiel. Indessen verstand man hier darunter zugleich noch Mysterienspiele. Der Unterschied beider Bezeichnungen hatte sich hier schon zeitig verwischt oder vielleicht auch niemals bestanden. 1258 wurden dergleichen Spiele bereits von Histrionen, d. i. von gewerbsmäßigen Spielern, zur Darstellung gebracht, daher sie zu dieser Zeit auch schon in der Volkssprache stattfinden mußten. Ueberhaupt scheinen diese Spiele sich hier nicht aus dem Gottesdienst entwickelt zu haben, sondern von Außen aufgenommen und in eine nur lose Verbindung mit ihm und der Kirche gebracht worden zu sein. Nicht so jedoch daß sie nicht auch von Geistlichen und Mönchen dargestellt worden wären. Als ältestes der auf uns gekommenen, in der Volkssprache geschriebenen Miracle-play's lernten wir schon „die Höllenfahrt

Christi" (the harrowing of the hell) kennen. Fast aus derselben Zeit ist: „The scrivener's play", welches den Unglauben des Apostels Thomas behandelt. Nach dem Herausgeber, Collier, gehört es zu den in York durch die Zünfte dargestellten Spielen, und zwar als das der „Scrivener's"- (Schreiber-) Zunft angehörende Spiel. Fast aus derselben Zeit ist uns aber auch eine ganze Sammlung von Spielen erhalten geblieben, welche in einem bestimmten Zusammenhang miteinander stehen und nachweislich, wie das vorige nur muthmaßlich, von den Zünften der Bürger zur Darstellung gebracht worden sind.

In England, wo sich das Gildenwesen sehr früh ausgebildet hatte, waren nämlich in verschiedenen Städten des Landes die Gilden derselben zusammengetreten, um an einem bestimmten Festtage oder Feste des Jahres nicht nur ein einzelnes jener heiligen Spiele, sondern einen Cyklus von Spielen, welcher die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi umfaßte, in der Art zur Aufführung zu bringen, daß, soweit möglich, jede Innung ein besonderes Spiel übernahm.

Der Gedanke hierzu, zumal er kein Vorbild in einem anderen Lande hatte, sondern in der Form seiner Ausführung ganz einzig in der Geschichte des mittelalterlichen kirchlichen Dramas dasteht, auch den cyklischen Spielen Frankreichs sowohl, wie den spanischen Auto's vorausgeht und auf anderen Voraussetzungen wie diese beruht, konnte kaum an all' den verschiedenen Orten, die nachweislich solche Spiele besaßen (Chester, Coventry, York, Newcastle on Tyne, Leeds, Lancaster, Preston, Kendal, Wymondham), gleichzeitig oder unabhängig von einander entstanden sein. In der That war dies, so weit wir es beurtheilen können, auch nicht der Fall; vielmehr scheint es, daß Chester allen anderen hierin vorausging. Von allen uns bis jetzt bekannt gewordenen Spielen dieser Art sind sie wohl die ältesten. Sie weisen bis auf das Jahr 1268 oder doch auf eine nur wenig spätere Jahreszahl zurück.

A. Ebert*) glaubt ihr Entstehen auf die Jahresfeste der Zünfte zurückführen zu können, deren wichtigstes das ihres Schutz-

*) Die englischen Mysterien rc.; Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. I. S. 46.

heiligen war, welches wohl mit in der Kirche, an dem diesen letzteren geweihten Altare, vielleicht selbst mit einer Darstellung aus dem Leben des Heiligen gefeiert worden sein mochte. In der That sind uns dergleichen Festfeiern aus Frankreich bekannt, wie z. B. von den maistres et compaignons cordouenniers zu Paris das Mistère de St. Crispin, ihres Schutzheiligen, alljährlich an dessen Festtage gespielt wurde. Nur möchte ich glauben, daß der Corporationsgeist ein Hinderniß gewesen sein würde, von solchen Gewohnheiten zu Gunsten eines allgemeinen Festtages aller Zünfte abzugehen. A. Ebert meint freilich, daß hierzu das Fronleichnamsfest die Veranlassung geboten habe, — und daß dieses Fest zu den englischen Collectivspielen in einer gewissen Beziehung steht, geht allerdings aus dem Umstande hervor, daß diese Spiele in verschiedenen Städten von Altersher am Fronleichnamsfeste stattfanden. Auch scheint auf den ersten Blick die Darstellungsform dieser Spiele für einen solchen Zusammenhang zu sprechen, da sie auf beweglichen Bühnen, an verschiedenen Punkten der Stadt und zwar meist in einer bestimmten Reihenfolge aufgeführt wurden, so daß ein und dasselbe Spiel eben so oft aufgeführt werden mußte, als die Bühne hiernach den Platz wechselte und ebenso viele Darstellungsplätze angeordnet waren, als das Collectivspiel einzelne Spiele in sich schloß.

Indeß ist der Zweck dieser Einrichtung ebenso leicht zu erkennen, als es bei näherer Betrachtung schwer ist, ihn von den Fronleichnamsspielen herzuleiten. Denn augenscheinlich wollte man durch die Vertheilung der Darstellung auf verschiedene Schauplätze einen allzu großen Zudrang vermeiden und es jedem Einzelnen der Bevölkerung möglich machen, derselben mit Bequemlichkeit beizuwohnen. Andererseits gewährte dieselbe aber zugleich noch den Vortheil, daß jede der Zünfte, oder doch wenigstens jede der größeren, ein gesondertes Spiel übertragen erhalten und dieses zu selbständiger Geltung bringen konnte. Das Fronleichnamsfest konnte den Gedanken zu den beweglichen Bühnen aber eigentlich gar nicht nahe legen, denn wenn man auch wirklich während der Procession an verschiedenen Plätzen Vorstellungen hätte geben wollen, was in England nicht einmal stattfand, so würde es doch hierzu keiner beweglichen Bühnen bedurft haben. Hier hätten die Bühnen, auf denen

diese Schaustellungen stattzufinden hatten, auch feststehende sein können, da es hier ja das Publicum, die Procession war, was sich bewegte. Bei den englischen Collectivspielen war dagegen bis auf einzelne Ausnahmen das Publicum feststehend und ließ die verschiedenen Spiele zu sich herankommen, daher die Bühnen, auf denen sie dargestellt wurden, hier allerdings beweglich sein mußten. Auch waren die englischen Collectivspiele, wenn sie schon meist bei dem Fronleichnamsfeste zur Aufführung gebracht wurden, doch keine eigentlichen Fronleichnamsspiele, obwohl man auch diese kannte. Und diese Fronleichnamsspiele selbst, sowie überhaupt die Ueblichkeit, bei oder nach der Fronleichnamsprocession Spiele zur Aufführung zu bringen, sind jedenfalls jüngeren Datums als die ältesten der uns bekannt gewordenen Collectivspiele, da jene wohl kaum vor dem Jahre 1316 (der allgemeinen Einführung des Fronleichnamsfestes) in Anwendung gekommen sein dürften, diese aber möglicherweise schon vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts im Gange waren. Das älteste uns erhalten gebliebene englische Fronleichnamsspiel, the play of the sacrament, ist sogar erst vom Jahre 1461. Endlich wurden auch grade die ältesten Collectivspiele, die der Stadt Chester, wie schon ihr Name anzeigt, Whitesundide-plays, nicht am Fronleichnamsfeste, sondern zu Pfingsten zur Darstellung gebracht. Dem Einwurfe Ebert's, daß sie erst später vom Fronleichnamsfeste auf das Pfingstfest verlegt worden sein könnten, der, ihres Alters wegen, schon an sich unwahrscheinlich ist, läßt sich der andere entgegenhalten, daß umgekehrt die übrigen Spiele erst nachträglich von anderen Festen auf das Fronleichnamsfest verlegt worden sein könnten, wofür wenigstens der Umstand sprechen würde, daß diese Spiele selbst in keiner bestimmten Beziehung zu dem letzteren stehen.

Was nun die bei den Collectivspielen im Gebrauch gewesenen Bühnen betrifft, nach deren Namen, pageants, auch die Einzelspiele benannt wurden, so waren sie in England schon länger von dem Schaugepränge her bekannt, welches die Städte bei dem Einzuge fürstlicher Personen zu entfalten pflegten. Der Name pageant wird von pegma (Gerüst, auch Theatermaschine) hergeleitet. Er wurde zuerst auf die bei den Entremets üblichen tableauxartigen Darstellungen in Burgund und Flandern angewendet; daher dieser Name auch auf die auf Leinwandrollen ausgeführten und mit Vers-

inschriften versehenen Gemälde, die ebenfalls bei solchen und ähnlichen Gelegenheiten in Gebrauch waren, übertragen wurde. Die Anwendung dieses Namens auf die öffentlichen Schaustellungen in Straßen und auf Plätzen scheint in England schon eine sehr frühe gewesen zu sein. Ist doch bereits im Jahre 1236 bei dem Durchzuge König Heinrich III. mit Eleonore von Provence durch Westminster von einem pageant die Rede. 1298 wird des ersten von den Londoner Zünften veranstalteten pageant gedacht. Anfänglich sind die Gerüste, auf denen dieselben gespielt wurden, wohl feststehend gewesen. Als dergleichen Darstellungen aber häufiger wiederkehrten und, wie die Londoner Lord Mayor's pageants*), sich sogar regelmäßig wiederholten, mochte man wohl darauf sinnen, diesen Gerüsten eine Einrichtung zu geben, welche gestattete, daß man sie aufbewahrte und von Fall zu Fall leicht wieder in Anwendung bringen konnte. So entstanden die beweglichen pageants, für die man die Vorbilder vielleicht in den Wanderbühnen der Joculatoren fand. Bewegliche Bühnen kannte ja schon das Alterthum: den Thespiskarren. Die Carri, welche man noch heute bei dem Carneval der Römer sieht, und die im späteren Mittelalter weit verbreitet waren, sind vielleicht noch eine Ueberlieferung derselben. Wenn die Joculatoren sich dieser Carri aber auch nicht zu ihren Wanderzügen bemächtigt hätten, so lag es ihnen doch nahe, den Wagen, der sie und ihre Habe von Ort zu Ort brachte, gelegentlich auch als Podium für ihre Schaustellungen zu benutzen. Wie es sich damit aber immer verhalten mag, jedenfalls wurde von den beweglichen pageants bei den Einzug- und Fronleichnamsprocessionen ein anderer Gebrauch gemacht, als bei den meisten der englischen Collectivspiele, von denen uns drei Sammlungen, die Chester-plays**), die Towneley-plays***) und die

---

*) Die erste Beschreibung von einem Pageant dieser Art datirt aus dem Jahre 1533 (s. Ward a. a. O. II. Th. p. 80). Es gibt über diesen Gegenstand auch ein ausführliches Werk F. W. Fairholt's Lord Mayor's Pageants. Percy's Soc. Public. Vol. X.

**) Herausgegeben von Th. Wright. 2 Vols. Shakesp. Soc. 1843 u. 44.

***) Surtees Society edition 1836. Auch Ebert's ausführliche Abhandlung über die engl. Mysterien (a. a. O.).

Coventry-plays*) erhalten geblieben sind, so wie ein Verzeichniß der Collectivspiele von York.

A. Ebert hat, um einen Ueberblick des Inhalts dieser verschiedenen Spiele darzubieten, die Titel aller einzelnen Abtheilungen, aus welchen dieselben bestanden, mitgetheilt und die, welche ihnen nicht allen gemeinsam, mit Klammern eingeschlossen, die York allein angehörenden aber mit einem * bezeichnet. Ich gebe meinen Lesern hiervon einen Abdruck:

„Die Schöpfung und die Empörung Lucifers; der Sündenfall. Ermordung Abels. Die Sündfluth. Abrahams Opfer (Jacob und Esau). Pharao; Moses. (Balaak und Balaam.) Die Propheten. — — (Anna's, der Mutter Maria's, Schwangerschaft; Maria im Tempel; ihre Verlobung; Cäsar Augustus.) Die Verkündigung; der Besuch bei Elisabeth; (die Untersuchung Joseph's und Maria's). Die Geburt Christi. Das Opfer der Schäfer. Die heiligen drei Könige. (Flucht nach Aegypten.) Herodes' Kindermord. Reinigung Maria's; Christus im Tempel als Kind disputirend. — — Taufe Christi. (Hochzeit von Cana.*) Versuchung. Transfiguration.* (Die Ehebrecherin.) Lazarus. (Simon der Aussätzige.) — — (Einzug Christi in Jerusalem.*) Verschwörung der Juden. (Maria Magdalene.) Abendmahl. Gefangennahme Christi. Verhör. Geißelung. (Der Traum des Weibes des Pilatus. Erhängung des Judas.*) Kreuzigung. (Würfelung um die Kleider.) Höllenfahrt. Auferstehung. Erscheinung Christi zu Emaus. (Der ungläubige Thomas.) Himmelfahrt. (Herabkommen des heiligen Geistes. Wahl des Matthäus. Begräbniß,* Himmelfahrt und Krönung* der heiligen Jungfrau.* Ankunft des Antichrist.) Jüngstes Gericht.

Die Towneley-plays, welche ihren Namen von der Bibliothek zu Towneley Hall in Lancashire haben, wo man die früher der Abtei Wildkirk bei Wakefield gehörenden Manuscripte derselben fand, wurde wahrscheinlich von der Gemeinde von Wakefield, sowie von denen der benachbarten Orte, jedoch in anderer Weise als die oben beschriebene, zur Aufführung gebracht, nämlich auf verschiedenen an verschiedenen Orten aufgestellten Bühnen, die sich aber nicht von Publicum zu Publicum bewegten, sondern zu denen sich das Publicum von Station zu Station in einer bestimmten Reihenfolge selbst hin bewegen mußte. Sie unterscheiden sich aber auch noch dadurch von den Spielen der beiden anderen Sammlungen, daß sie auf eine ländliche Bevölkerung berechnet erscheinen und sich

*) Ludus coventrial by J. O. Halliwell. Shakesp. Soc. Publ. 1841. So wie Sharp, A dissertation on the pageants or dramatic mysteries of Coventry 1825. Ueber das Ganze in Kürze siehe auch Ward (a. a. O. S. 34).

durch „Frische und Volksthümlichkeit der Auffassung und des Ausdrucks" auszeichnen*); wie auch die Sprache nicht ohne Humor und Beimischung des Volksdialekts ist und die Darstellung eine gewisse dramatische Bewegung zeigt. In einzelnen der 32 diese Sammlung bildenden Spiele, besonders dem Schäferspiel, herrscht die Komik sogar vor und die Charakteristik strebt die Naturwahrheit in einem Grade an, daß in einzelnen Scenen das spätere Interlude gewissermaßen schon vorgebildet erscheint.

Die Chester-plays, welche die ältesten der Collectiv-plays sind, sollen nach dem Urtheile Einiger nach französischen Mustern entstanden sein; doch hat Ebert nachgewiesen, daß dies nur für das Einzelne, nicht aber für das Ganze dieser Spiele zu gelten habe, und selbst das erstere noch mit Einschränkung, weil die Behandlung eine wesentlich andere, national eigenthümliche sei, wie sich dies besonders in dem Spiel von der Sündfluth und der Hirten-anbetung erkennen läßt, welche überwiegend komischen Charakters sind**). Der Ton dieser Spiele ist im Ganzen derb. Einer der Prologe, banes, (die also später geschrieben sein müssen), entschuldigt dies mit der frühen Zeit, in der sie entstanden seien. Sie sind, wie die vorigen, augenscheinlich von Bürgern verfaßt und liegen wohl auch, wie diese, nur in einer späteren Ueberarbeitung vor.

Dagegen wurden die Coventry-plays (42 an Zahl), die in einer Handschrift vom Jahre 1468 erhalten geblieben sind, vermuthlich von Geistlichen verfaßt. Der natürliche Ton, welcher die anderen beiden Sammlungen charakterisirt, erscheint hier abgeschwächt. Sie sind mehr schon das Werk der Reflection.

Von den französischen cyklischen Spielen unterscheiden sich diese englischen nicht nur durch die ihnen eigenthümliche Form der Darstellung, sondern auch durch die dichterische Behandlung, die vorzugsweise auf Ausbildung der Charakteristik gerichtet erscheint; freilich meist noch in ungeschickter Weise, da es oft nur bei dem bloßen Bestreben bleibt, zum Theil aber auch mit ganz falschen Mitteln erstrebt wird, indem man Sitten und Zustände des Tages auf ganz fernliegende, andersgeartete Zeiten und Oertlichkeiten übertrug.

*) Ebert a. a. O. p. 151.

**) Auf diese Spiele ist Ward a. a. O. p. 45 u. f. näher eingegangen.

Auch hat Ebert in überzeugender Weise entwickelt, daß die Darstellungsform der Collectivspiele darauf hinwirken mußte, daß, wie sehr auch in ihnen der epische Stoff noch vorherrscht und so wenig an eine Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit bei ihnen gedacht worden, diese Spiele sowohl im Einzelnen, wie in ihrem ganzen Zusammenhange mehr Proportionalität der Gliederung und Theile, eine bessere Uebersichtlichkeit und hierdurch auch mehr Einheit der Handlung, als die französischen darbieten. Denn die Theilung des Stoffes in einzelne Spiele nöthigte schon allein zu einer wenn auch nur äußerlichen Gliederung derselben, und in den Einzelspielen konnte wieder der Stoff besser beherrscht und angeordnet werden. Wozu dann noch kam, daß die räumliche Beschränktheit der beweglichen pageants (die zwar durch Anrücken von Nebenbühnen, scaffolds, erweitert werden konnten) zu einer größeren Einfachheit der Darstellung nöthigte. Das Spiel bewegte sich fast immer nur auf einem einzigen, wenn auch verschiedene Oertlichkeiten darbietenden Schauplatz, der Erde. Nur in geringem Umfange wurden noch Hölle oder Himmel, selten alle beide zugleich, in dasselbe Spiel gezogen. Gleichzeitiges Spiel an verschiedenen Orten war hier fast ganz ausgeschlossen. Auch die Diablerien fanden nur wenig Raum.

Ueber die Organisation der Darstellungen dieser Spiele, sowie über die Spielweise derselben gibt Sharp *) ausführliche Auskunft. Ich hebe davon nur Einiges aus.

Die Vertheilung der einzelnen Spiele scheint meist nur durch äußerliche Beziehungen ihres Gegenstandes zu den einzelnen Zünften, selten durch innere bestimmt worden zu sein. So wurde z. B. das Spiel der drei Könige von den Goldschmieden gespielt und nur weil Noah das Schiff gezimmert hatte, kam wohl den Zimmerleuten das Spiel von der Sündfluth zu. Dies mag auch zuweilen auf die Auffassung und Darstellung eingewirkt haben. Die Leitung jedes Einzelspiels wurde einem Bürger gleich für mehrere Jahre übertragen. Er empfing dafür, ebenso wie die einzelnen Spieler, eine bestimmte Vergütung. Der Maßstab war hierbei ein ganz

*) a. a. O. Ebert hat das von Sharp ans Licht gezogene Material in seiner Abhandlung: Die englischen Mysterien 2c. in übersichtlicher Weise geordnet.

äußerlicher. Die umfangreichste Rolle, die größte äußere Action erhielt die höchste Bezahlung. Pilatus (4 β) stand daher allen anderen voraus. Auch Herodes und Caiphas (3 β 4 Ѕ) waren noch besser als Christus bezahlt, der mit seinem Henker hierin in einer Linie stand (2 β). Der Leiter des Spiels hatte die Spieler „zu finden", das play-book (auch original genannt) und die Garderobe zu überwachen. Ein anderes Amt war das des bearer oder keeper of the book, welches wohl unserem Souffleur entsprach, da dieses Wort noch zu Shakespeare's Zeit neben dem späteren „prompter" hierfür in Gebrauch war. Ueber das Costüm will ich nur Weniges sagen: Christus trug einen weißen, schafledernen und wahrscheinlich mit Symbolen bemalten Rock, dessen Aermel in Handschuhen ausliefen, und auf dem Haupte eine Perrücke. Die Füße waren mit rothen Sandalen bekleidet. Die Engel erschienen in weißen Chorhemden und Flügeln. Sie schritten auf einer Art von Kothurn (Füße genannt) einher. Der Teufel trug einen haarigen Rock und war mit einem Schlägel (einer Pritsche) versehen. Die weißen und schwarzen Seelen beim jüngsten Gericht waren mit Rock und Hose bekleidet, welche für jene von weißem Leder, für diese von gelber und schwarzer Leinwand, oft im Geschmacke des mi-parti, waren. Bei manchen Rollen, wie denen der Teufel, sowie bei Frauenrollen waren auch Masken üblich. Die, welche unmaskirt gingen, bemalten sich die Gesichter. Perrücken (bei Heiligen wohl auch vergoldet), waren, wie angedeutet, schon im Gebrauch.

Die sechsrädrigen Pageants, oben bedeckt, waren nach den Seiten, wo möglich, offen. Zwischen ihnen und den Zuschauern ward ein Raum freigelassen, der zuweilen zum Spielen benutzt wurde. Nur wo die Handlung es durchaus nothwendig erscheinen ließ, z. B. bei geschlossenen Räumen, wurde der Schauplatz decorativ, doch immer nur nothdürftig, angedeutet.

Neben den Collectivspielen, welche gewissermaßen die nationale Specialität des englischen kirchlichen Dramas bilden, liefen noch andere cyklische, sowie auch Einzelspiele her. So heißt es, daß in Oxford zu Lichtmeß ein in drei Theile zerfallendes Spiel in einem dreijährigen Turnus der Einzelspiele zur Aufführung kam.

Es ist kein Zweifel, daß die Miracle-plays nicht nur durch Bürgergilden, sondern auch noch nebenher von Kirchen und Klöstern

zur Darstellung gebracht wurden. So in Coventry bis 1492 von den grauen Brüdern am Corpus Christi wie am St. Peterstag. Anfangs wurden die Spiele der Gilden durch eine Procession der Geistlichkeit eingeleitet*); 1426 wies aber in York ein würdiger Mönch, William Milton, professor of holy pageantry, darauf hin, daß, wie sehr auch die Spiele der Bürgerschaft dem Volke zu empfehlen seien, man sie doch durch Trunkenheit, Lärm, Schießen und Singen nicht selten verunglimpfe, wodurch man des Ablasses verlustig gehe, welchen der heilige Vater, Papst Urban IV., denjenigen gewährt habe, die dem Gottesdienst am Corpus Christifeste regelmäßig beiwohnten. Daher er empfiehlt, um letzteren nicht zu beeinträchtigen, die Procession auf einen anderen Tag zu verlegen, als die Spiele (was auch vom Magistrate unverzüglich darauf geschah).

Die erste Nachricht von Chorknaben als Darstellern geistlicher Stücke ist vom Jahre 1478, in welchem die von St. Pauls in London eine Bittschrift an Richard II. richteten, worin sie baten, unwissenden und unerfahrenen Leuten nicht zu gestatten, Gegenstände des alten Testaments zum größten Nachtheil der Geistlichkeit aufzuführen, welche letztere beträchtliches Geld für die Vorbereitung solcher Spiele zur Feier des Weihnachtsfestes ausgegeben habe. Es scheint hiernach, daß zu dieser Zeit die Geistlichkeit, wenigstens die von St. Pauls, ein gewisses Vorrecht auf die Darstellung dieser Spiele hatte und daß die Vorstellungen, die sie veranstalteten, nicht unentgeltlich gewesen sind.

In früheren Zeiten bildeten auch die parish-clerks zu London eine Art literarisch-musikalischer Gesellschaft. Sie wurden 1240 von Heinrich III. zu einer Gilde vereinigt, die sich unter den Schutz des heiligen Nicolaus stellte. Sowohl Männer wie Frauen konnten sich an ihr betheiligen, und einzelne ihrer Mitglieder brachten große Opfer, um die Zwecke derselben zu fördern, die hauptsächlich auf die Ausbildung der Kirchenmusik gerichtet waren. Sie feierte ihre musikalischen Feste in Guildhall-chapel oder -college In den Jahren 1390—1409 wurden von ihr aber auch alljährlich achttägige Spiele zu Clerkenwell aufgeführt, zu denen der Adel und die Gentry des ganzen Landes herzuströmte**).

*) Sharp, The Coventry Mysteries p. 133 u. f.

**) Warton, History of Engl. Poetry. Vol. II. p. 536.

Mit der Reformation traten die kirchlichen Spiele mehr und mehr in den Hintergrund*), wogegen die Moralitäten in Aufnahme kamen. Wir fanden, daß schon einige der frühesten uns bekannt gewordenen Spiele zu dieser Gattung gehörten. Wenn diese zunächst auch keine Nachfolge hatten, so machte sich doch kurze Zeit später der Sinn für Allegorie bei den Pageants und Interludes (Entremets) in anderer Weise bemerkbar. Besonders seit dem Einzug Heinrich VI. in Paris, bei welchem dergleichen allegorisch-mimische Darstellungen stattfanden, läßt sich das wachsende Interesse daran bestimmter verfolgen. Die dramatischen Darstellungen der players of interludes unter Eduard IV. und Richard III. werden wohl ebenfalls meist allegorischen Charakters gewesen sein. Am Hofe Eduard VII. wurden außer von diesem auch von Prince Arthur noch players of interludes gehalten. Die Hoffeste empfingen bereits eine bestimmte Einrichtung und waren einem Abbot oder Lord of misrule unterstellt.

Ich habe schon früher nachgewiesen, daß die Allegorie sich unabhängig vom Mysteriendrama entwickelt hat, was aber nicht ausschloß, daß dieses auch selbst wieder Keime desselben enthielt. Sie konnten aber, als sie nebeneinander hergingen, nicht ohne Einfluß auf einander bleiben. Wie in Frankreich entlehnte auch hier die Moralität von dem Mysteriendrama einzelne Figuren, insbesondere den Teufel. The vice (Laster), der Knecht und Gehülfe des Teufels, wurde dagegen mit noch anderen allegorischen Gestalten in die miracle-plays herübergenommen. Die Moralitäten gingen dafür in der Abstraction des Bösen nun weiter und ersetzten den Teufel und den vice durch die Gestalt des „Inequity“ (des Unrechts).

*) Sharp a. a. O. p. 39 reproducirt eine Stelle der Annals of the city of Coventry vom Jahre 1580, in welcher es heißt: — „in diesem Jahre wurden die pageants auf's Neue unterbrochen. Diese Unterbrechung dauerte diesmal vier Jahre. 1584 wurde aber ein neues Spiel The destruction of Jerusalem, also nicht mehr das alte Collectivspiel, gespielt. 1586 hatte die Coventry-Gesellschaft ihre pageants und ihr pageant-house verkauft.“ Ferner geht aus den Nachrichten, die Sharp über das in Coventry früher stattfindende Hox-Tuesday-play, welches eine nationale Erinnerungsfeier des über die Dänen errungenen Sieges der Sachsen gewesen zu sein scheint, vom Jahre 1567—75 unterdrückt war und eine solche im Jahre 1591 zum letzten Male mit dem Play of the conquest of the Danes or the history of king Edward the confessor stattfand.

Zu den ältesten Moral-plays gehört: The Castle of Perseverance (das Schloß der Beharrlichkeit). Humanum genus (das Menschengeschlecht) tritt, eben zur Welt gebracht, splitternackt zwischen dem guten und bösen Engel darin auf. Es entscheidet sich für den letzteren und wird von diesem dem Mundus (der Welt) und seinen Gesellen Stultitia (Thorheit) und Voluptas (Wollust) vorgestellt. Beide erkennen in ihm ihren Mann. Ein flottes Leben beginnt. Die Bekanntschaft der sieben Todsünden wird eiligst gemacht, Luxuria zur Bettgenossin erwählt. Da treten Confessio (Beichte) und Poenitentia (Reue), von dem guten Engel gesendet, zu dem Sünder heran. Tod und Seele gerathen über denselben in Streit, der böse Engel aber schleppt ihn zur Hölle. — In der Moralität: The world and the child wird der „Mensch" in den fünf Lebensaltern dargestellt: der Verlauf des menschlichen Daseins in allegorischer Form. Die zwölf Glaubensartikel richten zuletzt das gebrochene Menschenkind wieder auf. — Eine stärkere Neigung zu realistischer Färbung zeigt der Every-man, der, vom Tode vor den Thron Gottes geladen, um Rechenschaft über sein Leben zu geben, vergeblich bei seinen Freunden vorspricht, ihn auf diesem schweren Gang zu begleiten. Endlich findet er Beichte, Buße, Wissenschaft und Gutwerke dazu bereit, die noch Verstand, Stärke und Schönheit zu Hülfe rufen. Doch suchen sie alle, da sie dem Ziele sich nähern, wieder das Weite, mit alleiniger Ausnahme Gutwerke's (Good-dedes), und dieser ist es denn auch, der ihn rettet.

Besondere Beachtung würden die Moral-plays Skeltons schon wegen ihres Verfassers verdienen, doch ist bis jetzt nur ein einziges derselben, Magnificence, aufgefunden worden. John Skelton, um 1460 in der Grafschaft Norfolk geboren, studirte zu Cambridge und Oxford, wo er 1490 das Laureat erwarb. 1498 trat er in den Priesterstand ein und wurde als solcher Erzieher Heinrich VIII. Von früh an der Dichtung gewidmet, in der er sich auszeichnete, erhielt er 1512 eine förmliche Anstellung als Hofpoet. In fast jeder Dichtungsart versuchte er sich mit Erfolg. Er schrieb Merie-tales, Satiren, Gedichte, Moralitäten und auch eine verloren gegangene Komedye: „Achademios". Sein berühmtestes Werk ist „The garlande of Laurelle", nach dem Lorbeerkranze benannt,

den der Poet auf Anregung der Countess of Surrey von einer Anzahl Edelfrauen erhielt.

Die Moral-plays gingen jedoch, entsprechend der immer bestimmter hervortretenden Richtung der Geister auf Natur und wirkliches Leben einerseits mehr und mehr in das Interlude über, indem sie entweder die allegorischen Figuren als wirkliche Individuen behandelten, oder auch Gestalten des wirklichen Lebens mit in sich aufnahmen, wie „Tom Tyler and his wife“ und „The disobedient child“; andererseits aber bildeten sie sich in das historische Drama um, indem sie ihren Darstellungen geschichtliche Begebenheiten zu Grunde legten, wie der „Cambyses, a king of Persia“ des Thomas Preston und „Appius und Virginia“ beweisen. Diese Stücke stehen schon ganz auf der verschwimmenden Grenze, welche das mittelalterliche vom neuen Drama scheidet und für England in die Regierungszeit Heinrich VIII. fällt. Die Dramen Bale's und die Interludes Heywoods, wie verwachsen auch noch mit den Formen des mittelalterlichen Dramas, werden aber besser erst in der Darstellung des neuen ihre Stelle finden.

3. Deutschland.

Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. — Mirakel- und Heiligenspiele. — Charakter der deutschen Spiele. — Verhältniß zu den französischen. — Entwicklungsgang. — Synoptische und cyklische Spiele. — Weltliche und komische Elemente. — Antheil der Geistlichkeit. — Kampf mit der Reformation. — Letzte Ausläufer.

In Deutschland hat das mittelalterliche kirchliche Drama zwar eine große Ausbreitung, aber bei Weitem nicht die reiche Entwicklung, wie in Frankreich, noch die stetige Pflege wie in diesem und in England gefunden. Es wurde hier weder zu einer Sache der Kunstübung wie in jenen, noch wie in diesem Lande zu einer Sache bürgerlichen Ehrgeizes gemacht. Auch war es nicht in gleichem Maße wie in Frankreich auf die Schaulust des Volkes, noch weniger auf außer seinem Gegenstande liegende Wirkungen und Interessen gerichtet, daher zu dieser Zeit weder das satirische Drama, noch die Moralitäten hier gediehen. Die außer dem Gegenstande liegende lehrhafte Tendenz kam erst durch die Reformation hier in's Drama hinein. Man betrachtete diese Spiele, selbst da sie bereits aus der Kirche

herausgetreten waren und zum Theil einen volksthümlichen Charakter angenommen hatten, hier fast noch ausschließlich als eine religiöse Uebung und kirchliche Festfeier, die einen um so höheren Werth behielt, je seltener sie sich wiederholte. Zwar erlangten diese Wiederholungen an einzelnen Orten eine gewisse Regelmäßigkeit; doch wenn man von den dramatischen Bestandtheilen der liturgischen Festfeiern absieht, die unmittelbar einen Theil des Gottesdienstes selbst bildeten, so scheinen sie fast immer nur nach mehrjährigen festgesetzten Zwischenräumen stattgefunden zu haben, welche in einzelnen Orten bis zu zehn Jahren umfaßten*). Es hängt hiermit zusammen, daß die kirchlichen Spiele in Deutschland hauptsächlich auf die eigentlichen Glaubensfestspiele: die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfestspiele, beschränkt blieben.

Von den Weihnachtsfestspielen in deutscher Sprache sind besonders hervorzuheben: das St. Galler Weihnachtsspiel**), welches mit einem Prophetenvorspiel beginnt und den ganzen Weihnachtsfestcyklus umfaßt. Es ist noch überwiegend in streng kirchlichem Sinne gehalten und zeichnet sich durch einfach würdige Behandlung aus. Ferner das niederehessische Weihnachtsspiel***), in welchem schon eine populärere Behandlung Platz gegriffen hat, einzelne Officien in Wegfall gekommen und zum Theil durch volksthümliche Motive ersetzt worden sind. So tritt hier das Kindelwiegen schon auf. Die Sprache fällt in den populäreren Scenen in's Platte, die Handlung in's Tölpelhafte. Entschiedener noch tritt dies in dem Kremnitzer†) und in dem Oberuferer††) Weihnachtsspiele hervor, welches letztere sich noch bis heute erhalten haben soll.

Von den Osterspielen mögen hier nur das von St. Gallen†††)

---

*) So fanden z. B. die Freiberger Spiele nur aller 7 Jahre, die Spiele des heiligen Kreuzes in Dresden sogar, wie jetzt die Spiele in Ober-Ammergau, nur aller 10 Jahre statt.

**) Mitgetheilt bei Mone, Schausp. d. Mittelalt. I. p. 132 als „Kindheit Jesu".

***) Mitgetheilt von Piderit (Parchim 1869).

†) Mitgetheilt von Schröer, Weim. Jahrb. III. p. 391.

††) Schröer, Deutsch. Weihnachtssp. aus Ungarn, Wien 1858, S. 61.

†††) Mone a. a. O. I. p. 72.

das Wiener*) und das Innsbrucker**) genannt werden, welche schon sämmtlich, besonders das letzte, populäre Behandlung zeigen. Ein von Bartsch***) mitgetheiltes Bruchstück aus dem Kloster Muri muß seines hohen Alters wegen (es ist aus dem 13. Jahrhundert) Erwähnung finden. Wilken sieht den Einfluß höfischer Dichtung darin†). Im Redentiner Osterspiel††) erscheinen die Teufelsscenen besonders erweitert. Auch tritt hier und da schon eine moralisirende Tendenz hervor. Gemäßigter in der Aufnahme komischer Elemente, aber durch Häufung des Begebenheitlichen bemerkenswerth, die eine mehrtägige Darstellung nöthig machte, erscheinen das Frankfurter, Friedberger und Alsfelder Passionsspiel.

Von den Himmelfahrtsspielen sei auf das von Pichler mitgetheilte Tiroler Himmelfahrtsspiel†††) hingewiesen, als Weltgerichtsspiel aber des Eisenacher Spiels von den zehn Jungfrauen*†) wegen der Wirkung gedacht, welche dasselbe auf Friedrich mit der gebissenen Wange ausübte, vor dem es 1322 von Klerikern und Schülern im Schloßgarten zu Eisenach aufgeführt wurde. Man schrieb ihm die Verdüsterung des Geistes zu, in welche der Markgraf unmittelbar darauf verfiel und der er erlag. Ein Vorfall, welcher beweist, wie wenig wir fähig sind, die Bedeutung und die Wirkungen der Darstellungsformen und Darstellungen, welche diese Spiele zu ihrer Zeit ausübten, nach der Empfindung zu bemessen, die sie heute in uns hervorrufen.

Dagegen wurden die Mirakel- und Heiligenspiele nur wenig gepflegt. Ebenso kam das Fronleichnamsspiel hier nur zu geringer Entwicklung. Von den uns bekannt gewordenen Spielen der ersten Art mag das Erfurter St. Katharinenspiel und das Kremsmünsterer St. Dorotheaspiel**†) hier

*) Bei Hoffmann, Fundgruben, II. (Berlin 1837), p. 296 f.
**) Mone, Altd. Schausp. (Quedlinburg 1841), p. 108.
***) Germania VIII. p. 273.
†) Gesch. d. geistl. Schausp. in Deutschland S. 87.
††) Mone, Schausp. d. Mittelalt. II. p. 7.
†††) Drama des Mittelalt. in Tirol, Innsbrück 1850, p. 51.
*†) Bechstein, Wartburgbibl. I., Halle 1855.
**†) Ein Dorotheaspiel wurde auch in Bautzen zur Darstellung gebracht.

genannt werden. Ganz eigenartig ist das Spiel von Frau Jutten, welches um 1480 von Scherrbeck, einem thüringischen Geistlichen, verfaßt worden ist, die abenteuerliche Geschichte von einer Päpstin Johanna behandelt und den Mariencultus verherrlicht. Es ist von Gottsched die älteste deutsche Tragödie genannt worden*). Auch von der Theophiluslegende liegen drei verschiedene Bearbeitungen vor**), sowie „Ain hübsch Spiel von St. Jörgen"***), welches, wie man glaubt, 1473 beim Reichstag vor Friedrich III. zur Aufführung kam, ferner ein heilig Kreuzspiel†), sowie ein das Leben des heiligen Meinhard behandelndes Spiel.

Es ist für die deutschen Spiele charakteristisch, daß bei Behandlung der Martyrien das Gewicht nicht, wie zumeist in Frankreich, auf diese, sondern auf die Standhaftigkeit und Selbstüberwindung des Leidenden gelegt erscheint, und daß, wenn, wie in dem Spiel von Frau Jutten, die Fürbitte der Mutter Gottes vermittelnd eintritt, dies immer nur die Folge tiefer Reue und Zerknirschung ist, so daß sich unser Gerechtigkeitsgefühl stets im Einklange und nicht, wie in so manchem französischen Spiele de notre Dame, im Widerspruche damit befindet. Von dieser krassen Verherrlichung des Wunderglaubens findet man in den deutschen kirchlichen Spielen des Mittelalters nur wenige Spuren.

Ein gewisser Zusammenhang zwischen den kirchlichen Spielen der verschiedenen Länder hat jedenfalls stattgefunden. Er wird auch hier nicht gefehlt haben und konnte ein zwiefacher sein, da er entweder auf unmittelbarer Nachahmung bestimmter Vorbilder beruhte und zu einer hier mehr, dort minder freien und selbständigen Ausbildung der nachgeahmten Form hinführte oder auch nur durch die Ueberlieferung bestimmter Ideen zur Ausbildung ähnlicher oder auch ganz abweichender Formen angeregt hatte. Auf einen Einfluß der ersten Art weisen besonders einzelne der älteren, noch ganz in lateinischer Sprache geschriebenen Spiele, wie die Freisinger (s. S. 42 und 59) durch die Uebereinstimmung hin, mit welcher derselbe

*) Mitgeth. v. Keller, Fastnachtssp. Stuttg. 1853. II. — Eduard Devrient, Gesch. d. deutschen Schauspielk. I. S. 178 hat eine ausführliche Inhaltsangabe davon gegeben.

**) Ettmüller, Quedlinburg 1849, und Hoffmann, Hannover 1854.

***) Keller, Fastnachtsp.-Nachlese, Stuttgart 1858.

†) ebendas.

Gegenstand in den liturgischen Dramen von Rouen und Orleans behandelt erscheint. Auch an einzelnen Aehnlichkeiten dieser Art zwischen deutschen und französischen Spielen fehlt es nicht, wofür ich auf den Disput über die unbefleckte Empfängniß Mariä (s. S. 47) und auf das Prophetenspiel hinweise. Auch dürften dafür vielleicht noch ein paar Namen der Diablerien (Noytor [Noyron?] und Tutevillers*), sprechen, welch' letzterer auch in den Towneley-Spielen vorkommt, sowie endlich der in den Spielanweisungen so häufig vorkommende Ausdruck silete (wovon noch später die Rede sein wird). — Für einen Einfluß der zweiten Art wird es freilich unmöglich sein, bestimmteren Nachweis zu geben. Wenn aber z. B. bei jenem bereits erwähnten, einer verhältnißmäßig frühen Zeit angehörenden Tegernseer Antichristspiele fremder Einfluß angenommen werden sollte, so könnte es, da für dieses Spiel, soviel wir wissen, ein fremdes Muster nicht vorliegt, sondern dasselbe ganz einzig in der Entwicklung des kirchlichen Dramas dasteht, doch nur ein derartiger Einfluß gewesen sein. Jedenfalls hat diese Entwicklung eine ganz eigenthümliche Richtung hier eingeschlagen, welche sich durch den größeren Ernst und die größere Innigkeit der Erfassung des kirchlichen Glaubens, sowie durch ein treueres Festhalten an dem ursprünglichen Zweck des kirchlichen Rituals und der aus ihm hervorgegangenen Spiele kennzeichnet. Jener Ernst, jene Treue und Innigkeit waren aber zugleich mit einer größeren Befangenheit verbunden, als sie uns in den übrigen Ländern entgegentritt, welche sich scheute, die heiligen Stoffe in freierer, selbständigerer Weise aufzufassen und auszubilden. Ein Blick auf die Werke der deutschen Malerei und ein Vergleich derselben mit gleichzeitigen Werken der Italiener wird dies selbst noch für die spätesten Zeiten des Mittelalters erkennen lassen. Auch fehlte es den Deutschen an dem Sinn und an dem Talent für das Theatralische, welches die Franzosen schon damals auszeichnete und zur Zeit auch noch an dem Gefühl und dem Verständniß für das Charakteristische, dem wir schon jetzt bei den Engländern begegnen.

Die Entwicklung, welche sich an den deutschen Spielen verfolgen läßt, steht aber unverkennbar mit der der übrigen Länder in

*) Wilken a. a. O. S. 268.

einem gewissen, wenn auch vielleicht nicht immer directen Zusammenhange, besonders mit derjenigen Frankreichs. So sind auch hier die Dichter sehr bald bestrebt gewesen, die sich anfänglich nur auf einen bestimmten Festtag beziehenden liturgischen Vorstellungen nach Cyklen in ein einziges Spiel zusammenzuziehen (synoptische Spiele); sowie später, die einzelnen Begebenheiten dieser letzteren frei weiter auszubilden, Elemente der apokryphischen Schriften und des alten Testaments oder auch ganz frei erfundene und zum Theil weltliche, komische in sie aufzunehmen und endlich diese so erweiterten synoptischen Spiele wieder miteinander zu cyklischen, d. i. zu solchen Spielen zu verbinden, die in mehrere einzelne, an verschiedenen Tagen zur Aufführung gelangende Abtheilungen zerfielen. Indessen bildeten sich hier weder den englischen Collectiv-Spielen verwandte Formen, noch so monströse cyklische Spiele wie in Frankreich aus. Ueber eine siebentägige Dauer scheint man in Deutschland niemals hinausgegangen zu sein. Auch hiervon ist uns ein einziges Beispiel bekannt: das Tiroler, von einem gewissen Vigil Raber verfaßte Passionsspiel *). Sonst hat der Umfang dieser Spiele drei Tage wohl nicht überschritten, so das Alsfelder **) und das von Bartsch mitgetheilte und in drei Tagewerke zerfallende Egerner Spiel ***). Das Frankfurter Spiel †) war nur zweitägig.

Auch in der Einführung weltlicher und komischer Elemente sind die deutschen Mysteriendichter im Allgemeinen nicht so weit wie die französischen gegangen, obwohl sie oft derber erscheinen. Man braucht nur das Aeußerste, was man in der Darstellung der Magdalene in deutschen Spielen gewagt, mit den in französischen Spielen hierin Geleisteten zu vergleichen, um diesen Unterschied einzusehen ††). Wenn

*) Bei Pichler a. a. O.

**) Vilmar, Haupt's Zeitschrift III.

***) Germania III. p. 267. Das erste Tagewerk behandelt Geburt und Leben Christi bis zur Erscheinung als Knabe im Tempel; das zweite Tagewerk die Leidensgeschichte bis zur Verurtheilung; das dritte Tod und Auferstehung; es schließt mit der Belehrung des Thomas.

†) Fichard, Frankf. Archiv III.

††) So sagt Magdalena im deutsch. Osterspiele bei Mone, Mittelalt. Sch. I. S. 79:

Ich bin ein ledig junges wip
Und trage einen stolzen lip,
Ich will mit freuden vrolich sin,

von den mittelalterlichen Spielen schon im Allgemeinen gesagt werden muß, daß uns heute darin Vieles roh und komisch erscheint, was zu jener Zeit im Sprachgebrauch lag oder doch nur naiv erschien, so gilt dies, wie es ja auch schon von Hase und Wilken hervorgehoben worden, von den Deutschen noch insbesondere. Hier war der Spaß, wenn auch zuweilen selbst roh und unfläthig, doch meist von einer volksthümlichen Treuherzigkeit und hatte wenig oder nichts von der schillernden Frivolität und Zweideutigkeit, welche den französischen Spielen damals schon eigen waren. Die Rückhaltung, die sich die deutschen Autoren hierin auferlegten, läßt sich auch an dem viel eingeschränkteren Spielraum erkennen, welche den Diableries hier gegeben ist.

Daß Geistliche in Deutschland noch lange an diesen Spielen betheiligt blieben, hat in dem hier Dargelegten bereits berührt werden können. Ob die lateinischen Spielordnungen aber in allen Fällen darauf zurückweisen, daß die Spiele von Geistlichen verfaßt worden sind, dürfte weniger sicher sein.

Obschon man auch hier die Spiele in späterer Zeit zuweilen mit großem Aufwand, besonders in Bezug auf Costüm, zur Darstellung brachte, so wird sich dies doch nicht entfernt mit den Darstellungen in Frankreich vergleichen lassen, wie sie ja auch im Vortrag, besonders gegen die der nordfranzösischen Puys und die Darstellungen in Paris zurückgestanden haben werden. Doch wird bei den Mysterienspielen selbst hier die Darstellungsweise, schon wegen der

---

Zu tanzen steht das Gemude min.
Wenn Freude ist swere
Daz ist mir gar unmere.

Dagegen in dem Passionsmystère von Arras:

A tous je suis habandonnée.
Viegne chacun, n'aye point peur!
Vecy mon corps que je présente
A chacun qui le veult avoir.
Livrer ne voldray par vente
Je n'en quier or n'argent avoir.
Chacun en face son voloir,
Je ne le sçay plus présenter,
Il est prest pour vous recevoir
Sans s'à aucun en refuser.

Enge der einzelnen Schauplätze und der ganzen Einrichtung der Bühne, die viele solcher Schauplätze auf einmal zur Darstellung brachte, sowie wegen der Ueberfüllung dieser Spiele mit massenhaften Figuren, die Darstellung eine überwiegend symbolische und rhetorische gewesen sein. Für Deutschland insbesondere erscheint der Vergleich dieser Spiele mit altdeutschen Bildern, den wir bei Ed. Devrient finden, in hohem Grade bezeichnend. „Wie die steifen, stillen Gestalten," heißt es bei ihm*), „auf den Bildern des Mittelalters unbeholfen gruppirt, trocken und eckig, von dürftiger Lebensäußerung, mehr durch innere Beziehung, als durch ausgesprochene Bewegung zusammenhängend — so stehen die Gebilde unserer mittelalterlichen Schauspielkunst da."

Länger als in einem anderen Lande fristeten gleichwohl die mittelalterlichen Spiele in Deutschland ihr Leben, wie sehr sie durch die Reformation auch zurückgedrängt und eingeschränkt wurden. Bis heute haben sich, wennschon in veränderter Form, in den Oberammergauer Passionsspielen, sowie in den Tyroler und Steiermärker Bauernspielen Reste davon erhalten. Der Grund hiervon liegt theils darin, daß die Reformation doch nur in einem Theile Deutschlands herrschend wurde, und sie sich auch selbst wieder des Dramas und hierbei der Formen der alten Mysterienspiele bemächtigte, wenn sie denselben auch einen neuen Inhalt und eine veränderte, theologisch-lehrhafte Richtung gab; theils aber auch in dem Umstand, daß hier diese Spiele sich nicht in dem Grade wie besonders in Frankreich verweltlicht, sondern noch immer einen Kern religiösen Lebens bewahrt hatten, daher auch in einem inneren Verhältnisse zu dem Gemüthsleben des Volkes standen. — Im nördlichen Deutschland verschwand das Passionsspiel früher als das Weihnachtsspiel, das sich hier in das Adventspiel verwandelte. 1598 wurden, durch einen Beschluß der Berliner Geistlichkeit, die Passionsvorstellungen im Dom untersagt. Hieraus dürfen wir auf ein rasches Absterben auch an den übrigen Orten, wo es sich noch erhalten hatte, schließen. In Süddeutschland vollzog sich dies erst im 18. Jahrhundert. 1770 erfolgte in Baiern ein allgemeines Verbot, wovon nur für Oberammergau aus besonderen Gründen eine Ausnahme gemacht

*) a. a. O. Bd. I. S. 147.

worden zu sein scheint. Die Einsetzung des Oberammergauer Passionsspiels (oder, wie Wilken vorsichtig hinzusetzt, dessen Erneuerung) soll durch eine im Jahre 1634 ausgebrochene Pest und ein hierdurch hervorgerufenes Gelübde veranlaßt worden sein*).

4. Italien.

Erste Spuren. — Die Laudi der umbrischen Flagellanten. — Die Laudi drammatichi. — Die Compagnie und Brüderschaften. — Der Maggio contadino und die Sacra rappresentazione. — Die Devozione. — Verschiedene Benennungen der rappresentazioni. — Die Allegorien der commedia spirituale; der contrasto; die frottola. — Charakter der Sacra rappresentazioni. — Feo Belcari. — Lorenzo de' Medici. — Sinken und Absterben des kirchlichen Schauspiels.

Die in Cividale aufgefundenen liturgischen Dramen**) beweisen allein, wie früh auch in Italien kirchliche Spiele schon stattfanden. Gewiß wird eine weitere und allgemeinere Entwicklung derselben anzunehmen sein, obschon wir erst aus dem 13. Jahrhundert wieder bestimmtere Nachrichten haben. So wird von einer Rappresentazione di Nostro Signore Gesù Christo berichtet, welche 1243 in della Valle, einer Vorstadt von Padua, stattfand, an demselben Orte, wo auch 1208 schon nachweislich Volksfeste gefeiert wurden, wie ja Treviso um diese Zeit ebenfalls seine festa de castello d'amore hatte***), von deren näherer Beschaffenheit wir aber zur Zeit noch nichts wissen. Auch berichtet die Cronaca Friulana des Giulano di Cividale, daß in letzterer Stadt 1298 zu Pfingsten an drei aufeinanderfolgenden Tagen ein Ludus Christi von dem Capitel der dortigen Geistlichkeit zur Aufführung gebracht worden sei, welcher die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi, sowie auch das jüngste Gericht umfaßt habe†). Das früheste Beispiel eines cyklischen Spiels! Auch von einem Dreikönigsspiele ist aus dieser Zeit noch die Rede. Ja, Villani berichtet sogar von einer Schaustellung, welche im Jahre 1273 in Siena aus Anlaß des Losspruchs

---

*) Siehe Clarus, Das Passionsspiel in Oberammergau. 2. Aufl. München 1860.

**) Es sind im Ganzen 4 Stück; 3 in dem Processional der Kathedrale von Abbate Candotti entdeckte (von Coussemaker als l'Annonciation, la complainte des trois Maries et le sepulcre bezeichnet) und der von dem Abbate Tomadini in einem besonderen Manuscripte aufgefundene Le jour de la Résurrection (s. auch S. 60).

***) Ancona, Origini del teatro in Italia, V. I. p. 83.

†) Ebenda, v. I. p. 86.

der Stadt von dem päpstlichen Banne, der über sie wegen der Parteinahme für den Hohenstaufen Conradin verhängt worden war, zu Ehren des Ambrogio Sansedoni, welcher jenen Losspruch vermittelte, stattgefunden hatte und dann einen historischen Charakter gehabt zu haben scheint. Es soll darin die Geschichte dieses Losspruchs zur Darstellung gebracht und diese Feier alljährlich wiederholt worden sein. Dieses Spiel müßte nach ferneren Nachrichten später aber eine andere Form gewonnen und mit einem dem heiligen Georg gewidmeten Spiele verschmolzen worden sein. — Man berichtet, daß ähnliche Spiele sich über ganz Toscana verbreiteten und zu Anfang des 14. Jahrhunderts auch schon auf Florenz übertragen waren. Indessen scheinen diese Darstellungen, in denen zwar auch Gesänge vorkamen, in der Hauptsache doch nur einen decorativen und zum Theil pantomimischen Charakter gehabt zu haben, worauf insbesondere eine auf dem Arno im Jahre 1304 unter Leitung des florentinischen Malers Buffalmaco ausgeführte festa hinweist.

Auch ist neuerdings von Monaci*) und nach ihm von Ancona**) mit ziemlicher Sicherheit dargethan, daß die Rappresentazioni Toscana's einen anderen Ursprung haben.

Es war im Jahre 1258, als in Perugia ein alter Einsiedler, Namens Ranieri, mit flammender Beredtsamkeit zu Reue und Buße auffordérte. Auch waren in der That die Zeiten darnach. War Italien damals doch so von Parteigeist und grausamen Kämpfen zerrissen, daß, nach dem Ausdrucke eines Chronisten, das Blut wie Wasser in Strömen floß und alle Gräuel der Hölle auf Erden schon losgelassen schienen. Dazu waren die besseren, von Furcht und Entsetzen ergriffenen Gemüther von den mystischen Lehren eines Franz von Assisi und eines Bonaventura auf's tiefste erregt und ganz in die Verfassung gebracht, um jener Aufforderung mit heiligem, fanatischem Eifer bereitwillig Folge zu leisten. In langen Zügen, zu Hunderten, Tausenden durchzogen die Büßer die Straßen, Männer, Weiber und Kinder, Edle und Niedere, Priester mit Fahnen und Kreuzen voran, Alle, selbst noch

*) Ufficj drammatici dei Disciplinati dell' Umbria, Rivista di filologia Romanza I.

**) a. a. O. v. I. p. 98 u. f.

im Winter, bis zum Gürtel entblößt, indem sie sich gegenseitig bis auf's Blut geißelten und sich demüthig und zerknirscht vor den Altären niederwarfen. Das Beispiel fand Nachahmung, der Bußeifer verbreitete sich wie ein Contagium von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, über das Meer und die Alpen nach Deutschland und Frankreich und von da über das ganze Europa. Die Lobgesänge oder Laudi, welche die Büßer zum Preise Gottes und der heiligen Jungfrau dabei anstimmten, waren schon früher in Uebung gewesen, jetzt erlangten sie aber eine erhöhte Bedeutung und Ausbildung und eine weite Verbreitung. Es waren Gesänge im umbrischen Volksdialekt, welche zu den lateinischen Hymnen der Kirche einen Gegensatz bildeten. Diese waren langsam und feierlich, jene feurig und rhythmisch bewegt. Die Laudi waren den Flagellanten so eigenthümlich, daß sie, wie Ancona sagt*), von ihnen sogar den Namen laudesi erhielten.

Nachdem sich die Fluth dieser religiösen Bewegung, welche anfangs von der Kirche unterstützt, später aber von ihr, wie von den Fürsten, mit Mißtrauen betrachtet und bekämpft wurde, theils in's Ausland ergossen, theils doch wieder gesetzt hatte, schlossen sich viele der Büßer zu Vereinigungen zusammen, deren allgemeinste Bezeichnung, die der Disciplinati war, und deren Statuten nachweislich auch zur Pflege der Laudi verpflichteten. Man hat von diesen Laudi lange nur Sammlungen lyrischer Gesänge gekannt, erst neuerdings hat man in ihnen noch eine der Quellen dramatischer Entwicklung entdeckt, welche daher den Italienern, gleichwie einst den Römern, aus den umbrischen Gebirgen gekommen ist, die für die Kultur Italiens überhaupt von so großer Bedeutung waren. Mit Recht erinnert Ancona daran, daß hier die Wiege einer ganz eigenen tiefsinnigen Malerkunst war, daß von hier aus die Philosophie neue und tiefe Anregungen durch die Mystik des schon genannten Franz von Assisi und Bonaventura's erhielt, welcher letztere so mächtig auf den größten Dichter des Mittelalters, der zugleich der erste eines ganz neuen Geistes war, auf Dante einwirken sollte. Möglich, daß von Franz von Assisi auch die ersten Anregungen zur Ausbildung dieser dramatischen Formen ausgingen, da, wie

*) a. a. O. v. I. p. 106.

San Bonaventura erzählt, er es war, der 1223, um das Volk zur Andacht anzutreiben, auf den Gedanken einer bildlichen Darstellung der Geburt Christi kam. Er wurde, nachdem hierzu die päpstliche Genehmigung eingeholt worden war, Nachts bei Kerzenscheine in einem Gehölze des Castello di Grescio zur Ausführung gebracht und der heilige Franz celebrirte selbst über einer Krippe die Messe dabei, welcher das Oechslein und der Esel nicht fehlten, womit auch Lobgesänge und andere Feierlichkeiten verbunden waren.

Es war aber erst der glücklichen Entdeckung des Ernesto Mònaci vorbehalten, darzuthun, daß diese Keime weitere Entwicklung erhielten. Zwar liegt hier die Frage vor, ob die von ihm an's Licht gezogenen Laudi drammatichi nicht vielleicht selbst erst aus liturgischen Dramen entwickelt waren oder unabhängig von diesen entstanden. Monaci erklärte sich wegen der Uebereinstimmung einzelner Laudi mit bekannt gewordenen liturgischen Dramen für die erste dieser Annahmen, Ancona aus Gründen, die man bei ihm nachlesen mag*), für die letzte. Und warum hätten sich auch die dramatische Laudi nicht ebenso gut, wie das liturgische Drama, ganz unmittelbar aus den in den Evangelien liegenden dramatischen Motiven entwickeln können? Eine gewisse Uebereinstimmung bei der außerordentlichen Simplicität beider, noch ganz an das Evangelium gebundenen Formen scheint mir kein Gegenbeweis. Andererseits hat es, wie wir ja wissen, schon vor den Laudi liturgische Dramen gegeben. Ancona weist aber nicht nur auf die Evangelien, sondern noch ganz insbesondere auf die Meditazioni sulla vita di Gesù Christo von San Bonaventura als Quelle der dramatischen Laudi hin. Die Grundlage derselben aber bildete die Liturgie, daher es Laudi für den ganzen Festcyklus des Kirchenjahres gibt.

Von den drei Sammlungen Laudi, welche Ernesto Monaci entdeckt hat, gehörte der eine der Confraternità di San Andrea in Perugia, der zweite wahrscheinlich den Disciplinati di Santo Stefano von Assisi, der dritte (in der biblioteca Vallicelliana di Roma befindliche) ebenfalls einer Peruginer Verbrüderung an**). Jeder ent-

*) Ancona a. a. O.
**) Ebendas. I. p. 122 und Monaci a. a. O. p. 253.

hält sowohl lyrische wie dramatische Laudi, alle drei sind in reinem, umbrischen Volksdialekte verfaßt.

Unzweifelhaft rühren diese sich wohl auf hundert belaufenden dramatischen Laudi nicht von einem einzigen Dichter her. Ancona zeigt, daß sie von sehr verschiedenem Charakter, bald sich eng an die Liturgie anschließend, bald einer sanften innigen Empfindung einen ziemlich breiten Spielraum gewährend, bald von einem ernsten mächtig ergreifenden Ausdrucke sind. Obschon die Namen der Dichter unbekannt, glaubt Ancona doch, daß Jacopone da Todi, ein namhafter umbrischer Dichter, zu ihnen gehört.

Die dramatischen Laudi wurden gesungen, und es liegen Beweise vor, daß sie in den Kirchen von den Disciplinati in Costümen, die ihren Rollen angemessen waren, auf einer Art Bühne vorgetragen wurden. Daß in Italien sehr früh schon Brüderschaften von Laien die Ausrichtung geistlicher Spiele mit Förderung der Kirche in die Hand nahmen, unterliegt keinem Zweifel. 1261 schloß bereits die Compagnia dei Battuti in Treviso, wahrscheinlich eine Disciplinatengesellschaft, einen Vertrag mit der Geistlichkeit der dortigen Kathedrale ab, worin sich diese verpflichtete, ihr zwei Cleriker für die Rollen der Maria und des Engels zu ihren Spielen am Feste Mariä Verkündigung zu liefern. Und 1260 hatte sich in Rom die Compagnia del gonfalone (der mit dem Muttergottesbilde geschmückten Fahne) zu dem Zwecke gebildet, kirchliche Spiele zur Aufführung zu bringen.

Zwei verschiedene Formen dramatischer Spiele sollen sich, nach Ancona, aus den umbrischen dramatischen Laudi entwickelt haben: das ländliche Maispiel (il Maggio condatino) und das Mysterienspiel (la sacra Rappresentazione); das erstere hat sich noch bis heute in den Landschaften Toscana's lebendig erhalten*) und ward Giostra in den Gebirgen Pistoja's, Bruscello in Siena und Maggio in der Gegend von Pisa und Lucca genannt. Die Wiederkehr des Frühlings wurde schon bei den Alten gefeiert. Möglich, daß diese Maispiele damit in Zusammenhang

*) Ancona berichtet im zweiten Theil seines angeführten Werks ausführlich darüber und gibt S. 324 u. f. ein reiches Verzeichniß gedruckter Spiele dieser Art aus den Jahren 1866 — 69. Sie behandeln theils alttestamentliche, theils mythologische, theils auch geschichtliche Stoffe.

stehen. Auch in den Städten, insbesondere Florenz, wurde der Maitag festlich begangen. Poliziano, Lorenzo di Medici u. A. haben Mailieder gedichtet. Der Uebergang dieser Lieder in die dramatische Form ist nicht zu verfolgen. Eher ist dies mit dem der Laudi in die Sacra Rappresentazione der Fall. Die Devozione erscheint als das Mittelglied. In den Registern der Disciplinati di San Domenico in Perugia finden sich 1339 neben den Laudi schon Devozioni erwähnt*). Zwei dieser letzteren: Le devozioni de giovedi e de venerdi santo 1375, die schon S. 57 erwähnt werden konnten, sind uns erhalten geblieben. Sie scheinen beide noch mit dem Gottesdienst verbunden gewesen zu sein, worauf auch der Name hindeutet. Palermo hat die Sprache derselben für ein Gemisch von paduanischem und römischem Dialekt erklärt, den letzteren aber für den dem Originalwerke zu Grunde liegenden gehalten. Sie müßten daher noch älteren Ursprungs als die auf uns gekommene Redaction vom Jahre 1375 sein.

Die älteste Rappresentazione sacra ist die ebenfalls von Palermo mitgetheilte und schon früher berührte „d'uno santo padre e d'uno monaco; dove si dimostra quando il monaco andò al servizio di Dio e come ebbe molte tentatione ed era buono servo di Dio intanto ch'el Santo Padre, suo maestro, con chi stava, volendo intendere che luogo dovessa avere in cielo, fece oratione a Dio, che gli rivelassi in che stato gli era"**). Klein hatte aus der Behandlung des Gegenstandes erweisen zu können geglaubt, daß hier ein Klosterspiel vorliege. Ancona sucht dagegen darzuthun, daß er auf eine Laienbrüderschaft hinzeige. Er setzt dieses im reinsten florentinischen Dialekt geschriebene Drama ins 14. Jahrhundert. Erst um diese Zeit soll sich nach ihm die Sacra Rappresentazione ausgebildet habeu, deren Ursprung er der Stadt Florenz zuschreibt, da nur die Beihülfe von Künstlern

---

*) Ancona a. a. O. I. 151, nach Monaci Inventario della Confraternità dei Disciplinati di San Domenies di Pomgig dell' anno 1339. publied. p. 258.

**) Darstellung eines heiligen Paters und eines Mönchs, in welcher gezeigt wird, wie der Mönch den Gottesdienst verrichtet und große Anfechtungen erlitt, aber ein treuer Diener des Herrn blieb, während der Pater, sein Vorgesetzter, mit dem er zusammen wohnte, begierig zu erfahren, welchen Platz jener dereinst im Himmel erhalten werde, zu Gott bittet, daß er ihm zeige, in welchem Zustand sich derselbe befinde.

wie Brunelleschi und Dichtern wie Feo Belcari ihr die ihr eigenthümliche symbolische Form und Schönheit der Sprache habe verleihen können. Als äußere Veranlassung sieht er das Fest St. Johannis des Täufers, des Schutzheiligen von Florenz, an, welches, besonders nach Zeiten längerer Unruhe, schon lange prächtig begangen wurde. In einem aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammenden Berichte über diese Festlichkeiten wird auch der Rappresentazioni gedacht, die anfangs wohl nur stumm, bald aber von Gesang und Recitation begleitet waren und auf beweglichen Bühnen (Edifizj) dargestellt wurden. Der Bericht, welchen ein 1439 mit dem Kaiser Johann Paleologos nach Florenz gekommener Grieche von einer dieser Aufführungen gemacht, und welchen Ancona*) mitgetheilt hat, ist auch noch deshalb von Interesse, weil sich aus der darin ausgesprochenen Verwunderung und Mißbilligung über die Vermischung des Heiligen und Profanen und über die Darstellung heiliger Gegenstände überhaupt erkennen läßt, wie in Konstantinopel, von wo doch die bildlichen und dramatischen kirchlichen Darstellungen gerade ausgingen, dieselben zu dieser Zeit schon völlig erstorben waren. Es geht aus dieser und aus anderen Beschreibungen hervor, daß diese Rappresentazioni, in denen die Pantomime mit Gesang und Rede verbunden war, einen überwiegend symbolischen Charakter hatten und man die Bedeutung dieser Symbolik durch einen großen Aufwand mechanischer Kunst zu erhöhen strebte.

Klein gibt nach den Veröffentlichungen Palermo's und nach der Bibliographie des Vicomte Colomb de Batines eine Uebersicht von Rappresentazioni und Feste des 14.—16. Jahrhunderts, auf die ich jedoch nicht näher eingehen kann. Ich muß mich mit einigen allgemeinen Bemerkungen darüber begnügen und will hierauf nur zwei ihrer Dichter noch besonders hervorheben: Feo Belcari und Lorenzo di Medici.

Der Name Rappresentazione findet sich in Italien wohl auch noch mit denen der festa, storia, des misterio und esempio vertauscht. Eine Unterscheidung zwischen ihnen ist keineswegs festgehalten, obschon man bisweilen, vielleicht auch ursprünglich, eine verschiedene Bedeutung damit verband. Figura wurden wohl

*) a. a. O. I. p. 205.

auch die dem alten Testamente entnommenen Darstellungen, Vangeli die des neuen genannt. Vite und Miracoli die Lebensgeschichten der Heiligen, Martiri oder Passioni die Leidensgeschichten derselben.

Von ihnen allen sind wieder ganz unterschieden die allegorischen Spiele, Allegorie, von denen man wohl noch die größeren als Commedie spirituali von den kleineren, den Contrasti, Contentationi (Streitspielen) unterschied. Aus letzteren entwickelten sich die Frottole. In der Frottola erscheinen die allegorischen Figuren in Personen des wirklichen Lebens verwandelt, auch ist sie meistens figurenreicher; der Streit nimmt hier schon die Form einer Handlung an. Die Frottola mag oft in die Farsa übergegangen sein, doch scheinen volksthümliche Possen und Spottspiele, wie die Carri des römischen Carnevals zeigen, sich auch aus der Römerzeit fortgesetzt und die Grundlage für die spätere Farsa gebildet zu haben. Klein*) weist endlich noch auf die Zingaresche (Zigeunergespräche) hin, von denen zwei Bände in der Bibliothek des Signor Moraldi erhalten geblieben sind. Sie wurden ebenfalls in den Straßen auf beweglichen Bühnen und in Masken dargestellt.

Unter der farsa spirituale, welche in Kirchen aufgeführt wurde, wird man sich jedoch kein Possen- oder Spottspiel zu denken haben. Palermo glaubt, daß sie meist legendenhaften Inhalts war. Doch mag der Name für sehr Verschiedenes angewendet worden sein, so daß die erhalten gebliebenen farse spirituali, die Signorelli bruchstückweise mitgetheilt hat, vielleicht keine richtige Anschauung davon geben; da sie vorzugsweise, nur in einer mehr oder weniger volksthümlichen Form, die Leidensgeschichte Christi, zum Theil im neapolitanischen Volksdialekt behandeln.

Der italienische Gottesdienst scheint sich freier von Auswüchsen erhalten zu haben, als der aller übrigen Länder, daher auch die sacra rappresentazione hier lange Zeit freier von komischen, weltlichen oder überhaupt unangemessenen Elementen, und wenn auch nicht immer von einem durchaus ernsten, feierlichen und religiösen Charakter, so doch in einem edlen, würdigen oder auch anmuthigen

*) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 239.

Style behandelt waren. Die von den Laudi sich entwickelnden geistlichen Spiele waren anfangs wohl meist von einem innigen, ja spiritualistisch-schwärmerischen Glaubensdrange erfüllt und der äußere Glanz, mit dem man sie ausstattete, die kunstvolle Form der Sprache, der Wohllaut des Gesanges sollten gewiß nur der Verherrlichung des Gegenstands dienen. Allein es lag in der Natur der Sache, daß dies allmählich noch ein anderes Interesse erwecken und daß man auch dies noch zu befriedigen suchen mußte. Wenn hierin auch wieder neue Keime der dramatischen Entwicklung lagen, so gebrach es dieser doch in demselben Maße noch an Kraft und Dauer, als sie einer tieferen Grundlage entbehrte und dabei die Form über den Inhalt zu siegen begann, ja dieser nur zu bald mehr der Vorwand als der Zweck der Darstellung wurde. Der, wie sich schon in ihrer Sprache zeigte, so stark entwickelte Sinn der Italiener für die plastische Form und für das Musikalische sollte, wie überhaupt ihrem ernsten Drama, auch dem kirchlichen seinen besonderen Charakter verleihen.

Zu den bedeutendsten und ältesten Dichtern der auf uns gekommenen sacra rappresentazioni gehört Maffeo oder Feo Belcari, welcher, 1410 zu Florenz geboren, bis 1484 lebte. Er entstammte einer altflorentinischen Bürgerfamilie. Den Mediceern befreundet, nahm er eine hervorragende Stellung in seiner Vaterstadt ein, in der er 1455 auch Mitglied des Magistrats wurde. Es sind uns von ihm außer seinen religösen Gesängen (Laudi), kleinere tableauxartige dramatische Spiele und fünf größere erhalten geblieben: l'Abramo ed Isac, l'annunziazione, il san Giovanni nel deserto, il san Panunzio und il Giudizio finale*). Belcari war noch von dem alten, schlichten, glaubensinnigen Geist erfüllt. Dabei sind seine Werke von seltener Anmuth und Lieblichkeit — candissimo, wie Ancona sagt, der ihn in der Prosa noch zu den Trecentisten rechnen möchte, im Verse aber für weniger glücklich hält. „Der Dichter," sagt von ihm Klein**), „dessen Gemüthsart der Ueberlieferung gemäß seinen Dichtungen durchaus entsprach, verläugnet

*) Le rappresentazioni de Feo Belcari, Firenze 1833. Sie finden sich auch mit Ausnahme des Giudizio finale bei Giudici, Storia del teatro in Italia, Milano e Torino 1860, abgedruckt.

**) a. a. O. IV. S. 196.

alles überdacht-Kunstmäßige und man kann in seinen geistlichen Spielen einen Hauch jener evangelischen Darstellungsweise spüren, die uns in den Bildern aus Giotto's Schule, am lieblichsten und engelgleich in den Gemälden des Giov. da Fiesole, so herzinnig anspricht." „Gleichwohl," setzt er nicht ohne einigen Widerspruch hinzu, „bleibt eine solche sprachlich-glatte, schmucke, formgewandte, ja fertige Behandlung dieser Art von Schauspielen doch nur ein künstliches Surrogat für die ächte volksthümlich-liturgische Mysterie, doch nur eine Treibhausfrucht der Schule, der Privatpoetik!" Allein Klein kannte die umbrischen dramatischen Laudi noch nicht, daher er nicht wissen konnte, daß auch in diesen ursprünglichsten und dabei volksthümlich-dramatischen Formen der toscanischen kirchlichen Spiele das musikalisch-formale Element schon in überraschender Weise hervortritt und sie durch dasselbe wesentlich mit bestimmt erscheinen. Er übersah, daß dies im Geiste der Italiener begründet liegt und einen nationalen Grundzug ihrer Dichtung bildet.

Derselbe Lorenzo de' Medici, welcher die neue Wissenschaft durch die Bildung der platonischen Akademie mit begründet hat, und auf den ich daher noch zurückkommen und näher eingehen werde, befindet sich gleichwohl auch unter der Zahl der das mittelalterliche kirchliche Drama noch pflegenden Dichter. Auch schrieb er seine Rappresentazione di san Giovanni e Paolo erst in seinem späteren Alter und, wie man sagt, zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Maddalena. Sie behandelt denselben Stoff, welchen die Nonne Hroswitha zu ihrem Gallicanus gewählt hatte: die Bekehrung des Gallicanus durch Giovanni e Paolo, die beiden Kämmerer der Prinzessin Constanze, Tochter des Kaisers Constantinus, und das Märtyrerthum, das jenen beiden Kämmeren durch den Nachfolger Cnstantin's, den Apostaten Julian, bereitet wurde, mit dessen Tode das Mysterium schließt. Der Mediceer steht aber beträchtlich gegen Hroswitha zurück. Obschon Palermo die „Kunst des Komischen und eine auserlesene Schilderung der Sitten" darin hervorhebt, ist es wohl nur die übrige Bedeutung ihres Verfassers, welche dieser Rappresentazione zu einer gewissen Berühmtheit verholfen hat. Aus gleichem Grunde mag hier noch erwähnt werden, daß Bernardo Pulci und dessen Gattin sich in dieser Dichtungsform gleichfalls versucht haben.

Die Rappresentazioni verbreiteten sich im Laufe des 15. Jahrhunderts über ganz Italien. Sie waren aber bald vorzugsweise auf Ausstattungsprunk gerichtet und nahmen zugleich immer mehr den Charakter der Mirakelspiele des 14. Jahrhunderts in Frankreich an. Eines der reichsten Beispiele dieser Art, die Santa Uliva, behandelt denselben Stoff wie eins der Miracles de Nostre Dame (comment la fille du Roij de Hongrie se coupa la main, pour ce que son père voulait la épouser (s. S. 116 Anm.). — Wie sehr diese Spiele jetzt durch Augenreiz wirken wollten, ergibt sich aus der Beschreibung der Feierlichkeiten, mit denen Carl VIII. von Frankreich in Turin und besonders in Chiari empfangen wurde. Hier hatten die Damen der Stadt eine Rappresentazione della Natività veranstaltet, bei welcher die schönste Dame reich mit Ringen und Edelsteinen geschmückt als Jungfrau Maria in einem kostbaren Bett liegen mußte:

Soubz couvertures que point n'en est de telles,
Les firent mettre ainsi qu'une accouchée.

„Kein Gemälde," sagt der Beschreiber, „würde die Schönheit und den Schmuck dieser Dame, welche von anderen engelhaften Gestalten umgeben war, zu beschreiben vermögen"*).

Auch noch durch das ganze 16. Jahrhundert zogen sich die Rappresentazioni, doch immer mehr absterbend, immer der Oper mehr zustrebend, hin. Gesang und Tanz, Verwandlungen, Aufzüge, Zwischenspiele traten mit künstlerischem Anspruch aus ihnen hervor. Die Renaissance blieb nicht ohne Einfluß auf sie, die christliche Heiligengeschichte mußte die Gestalten der römischen Mythologie als allegorischen Schmuck in sich aufnehmen.

5. Spanien.

Wahrscheinlichkeit einer längeren Unterbrechung der dramatischen Spiele. — Das Mysterium der Adoracion de los tres Reyes Magos. — Weitere Spuren. — Der Todtentanz. — Allegorien und Festspiele.

Obschon die römischen Spiele in Spanien kaum mindere Aufnahme fanden als in Gallien und jede größere Stadt sehr bald ihr Theater hatte, ja Rom selbst seine Gladiatoren- und Thier-

*) Ancona, a. a. O. I. p. 260.

kämpfe erst von den Iberern erhalten haben soll, auch die gegen die theatralischen Spiele gerichteten Verbote, denen wir schon zu begegnen hatten (S. 28), es ganz außer Zweifel stellen, daß sich dieselben unter der Herrschaft der Gothen noch forterhielten, so beweisen doch diese Verbote zugleich, wie sehr die Geistlichkeit und die weltliche Macht in diesem Lande bemüht waren, dieselben zu unterdrücken oder doch einzuschränken. Auch noch sonst wirkten die Umstände darauf ein. Die Verheerungen, welche die in Spanien eindringenden germanischen Stämme, insbesondere die Vandalen, hier anrichteten, die fanatischen Kämpfe zwischen den Donatisten und den Anhängern der rechtgläubigen Kirche, welche Spanien zerrissen, ließen für die Entwicklung und Pflege der theatralischen Spiele kaum Raum. Am wenigsten möchte ich glauben, daß der mit den Gothen eindringende Arianismus der Ausbildung des kirchlichen Dramas so günstig war, wie man gewöhnlich aus dem Grunde annimmt, daß die Entwicklung der dramatischen Formen des Gottesdienstes vom Oriente ausging und die Arianer die große Liturgie von dort mit nach Spanien brachten. Der ernste, strenggläubige, in Glaubenssachen fanatische Charakter jenes dem priesterlichen Einfluß ergebenen Volksstammes, sowie die langjährigen Verfolgungen, denen durch sie die Anhänger der römischen Kirche hier ausgesetzt waren, läßt es gewiß nicht erwarten. „Zwei Jahrhunderte ihrer Geschichte," sagt Lemcke *), „sind angefüllt mit blutigen Verfolgungen, die sie, als Arianer, gegen die Katholiken ausübten;" woran dieser Gelehrte dann noch den Ausspruch Montesquieu's knüpft: „Dem westgothischen Gesetzbuche verdanken wir alle Grundsätze und Ansichten der heutigen Inquisition." Und dieser selbe Fanatismus sollte sich später, als die westgothischen Könige zur römischen Kirche übergetreten waren, auch wieder gegen die Arianer, und hier wie dort gegen die römische Bildung wenden. Setzte der König Sisibut doch einen Bischof nur deshalb ab, weil er in seinem Sprengel heidnische Spiele geduldet hatte. Wogegen es an jedem Zeugniß fehlt, daß sich inzwischen aus der Liturgie ein wirkliches kirchliches Drama in Spanien entwickelt hatte. Ich glaube daher, daß Philarète Chasles doch in der Hauptsache Recht behalten wird,

*) Handb. d. span. Literatur. Leipzig 1855. 3 Bde. 1. Bd. S. 9.

wenn er sagt, daß in Spanien sich in der Entwicklung der dramatischen Spiele eine vollkommene Lücke von mehreren Jahrhunderten zeige*) (une lacune absolue de quatre siècles entiers). Erst aus dem 11. oder 12. Jahrhundert besitzen wir wieder unwiderlegliche Zeugnisse von einer Pflege des Dramas und zwar von der kirchlichen Pflege desselben, in den schon früher erwähnten Bruchstücken eines Dreikönigsspiels (Adoracion de los tres Reyes Magos [siehe S. 60], welches freilich zuläßt, daß diese Darstellungen bereits einige Zeit hier üblich gewesen sein mögen. Erst in dem 13. Jahrhundert begegnet man dann wieder Nachrichten von ihnen sowohl, wie von weltlichen Spielen; nicht nur in jener, schon früher erwähnten Stelle der Siete Partidas, sondern auch in Handschriften des Stadtarchivs von Barcellona und des Kronarchivs von Aragon. In diesen letzteren, die früher dem Archive des Klosters Ripoll angehörten, wird schon sogar eines satirischen Spieles mit Namen „Mascaron" gedacht, in welchem die heilige Jungfrau als Vertheidigerin des Menschengeschlechts gegen Mascaron, den Anwalt der Hölle auftrat**). Reichlicher fließen die Nachrichten hierüber aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Man liest nun wiederholt von Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, die am Fronleichnamsfeste stattfanden und bei welchen bereits die Brüderschaften und Zünfte die Rollen übernahmen. Auch Darstellungen, welche beim Einzuge der Fürsten in den Städten stattfanden, werden erwähnt. Ausführliche Nachrichten aber liegen in einem Codex der Kathedrale von Gerona aus dem Jahre 1360 über die dortige Fronleichnamsfeier vor, bei welcher ein Festspiel, das Opfer des Isaac, der Traum und Verkauf des Jacob stattfand, dem eine

*) La France, l'Espagne et l'Italie, Paris 1877, p. 17. Er behauptete aber nicht, wie Wolf, der ihn zu widerlegen denkt (Studien p. 574), behauptet, daß diese Lücke mit dem Ende der Römerherrschaft beginne, sondern datirt sie vielmehr von dem Eindringen der Araber in Spanien, die aber wohl kaum noch Resten des alten römischen Theaters begegneten.

**) Schack a. a. O. Bd. I. Nachtr. I. nach Moratin. Auch Wolf, Studien, S. 579 mit Bezug auf José Sol y Padris, welcher nach ihm jene Handschrift entdeckt haben soll, was Klein (a. a. O. VIII. 244) wieder in Abrede stellt, weil schon vor ihm durch Juan Corminas darauf hingewiesen worden sei.

Procession mit Riesen und lächerlichen Figuren vorausging*). Derartige Ausstattungen der Processionen blieben bis in's 17. Jahrhundert in Spanien noch im Gebrauch, wie es z. B. in einer Beschreibung desselben vom Jahre 1644**) heißt:

„Zuerst kamen acht Riesen (drei Männer, drei Weiber, zwei Mohren) tanzend mit Tambourins und mit Pfeifen. Dann Pilger in blauen Gewanden, darauf eine Menge von Kirchenbeamten mit Kreuzen. Dazwischen Gemälde von Heiligen und Mönche mit Reliquien. Mohrentänzer, Thiere mit Feuerwerk, Wilde und andere Kurzweil zur Belustigung und zum Staunen der Menge schlossen sich an. Augustiner- und andere Mönche mit ihren Reliquien. Geistliche mit brennenden Wachskerzen. Die königlichen Pagen mit Fackeln. Das heilige Sakrament von vier kirchlichen Würdenträgern getragen. Die Granden von Spanien. Der König mit einer brennenden Kerze in Händen. Der Kardinal, der kaiserliche und der venetianische Gesandte. Die Prinzen von Savoyen, Marocco und Andere, alle mit brennenden Kerzen."

Auch der Aufführung des Marienspiels am Ostermorgen, sowie einer Farse Obispillo (Bischöfchen), welche jedoch als anstößig verboten wurde, geschieht in jenem Codex Erwähnung. — Der weltlichen Richtung des Dramas gehört ferner die Nachricht über eine 1394 in Valencia gespielte Komödie: L'hom enamorat y la fembra satisfeta im Provinzialdialekte von Mosen Domingo Maspous einem Rathe König Johanns I. an. Sie soll sich noch 1782 im Besitze des D. Mariano José Ortiz befunden haben***). Eine andere hierher gehörige Dichtung: „La danza general de la muerte en que entran todos los estados de gentes" ist in einer Handschrift von 1360 des Escurial erhalten geblieben†). Klein††) hat nachgewiesen, daß die hier vorliegende nicht, wie allgemein angenommen, die älteste der unter diesen Namen bekannt gewordenen und durch die verheerende Epidemie des sogenannten schwarzen Todes veranlaßten Dichtungen ist. Wenn dieser Todtentanz auch gewiß noch kein Drama, so enthält er doch dramatische Formen

*) Schack a. a. O. I. p. 117.

**) In: A relation of the Earl of Nottingham's journey to Spain. Die Stelle findet sich bei Sharp a. a. O. p. 173 abgedruckt.

***) Wolf a. a. O. S. 584. Auch Schack a. a. O. I. S. 127.

†) Wolf a. a. O. S. 157. Auch Schack I. S. 123. Bei Ticknor ist derselbe abgedruckt, aber, wie Klein sagt, fehlerhaft. Er bezeichnet als correctesten Abdruck den des 57. Bandes der Bibl. de aut. Espan. (Gesch. d. Dr. VIII. S. 261).

††) a. a. O. VIII. p. 276.

und Elemente und ist mit größter Wahrscheinlichkeit für die Aufführung bestimmt gewesen. Nach einem Prolog erläßt der Tod einen allgemeinen Mahnruf. Ein Geistlicher fordert darauf zu christlichem Lebenswandel auf. Der Tod ladet nun alle zum verhängnißvollen Tanze, den er mit zwei Jungfrauen beginnt. Dann trifft der Rangordnung nach dasselbe Schicksal sämmtliche Stände vom Papste bis zum Bauer herab. Das Gedicht ist in Octavstrophen von Versen de arte mayor (einer Verdoppelung der volksthümlichen sechssylbigen Redondillas) geschrieben. Hierher gehört ferner ein allegorisches Spiel des Marques von Villena, welches 1414 bei der Krönung Ferdinands von Castilien zum König von Aragon aufgeführt wurde und in welchem die Personificationen der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, der Wahrheit und des Friedens auftreten, denen man in dieser gegensätzlichen Zusammenstellung auch noch bei anderen Völkern begegnet. Daß zu Ende des 14. Jahrhunderts dramatische Spiele schon allgemein üblich waren, geht übrigens noch aus einer Bemerkung des Sendschreibens des Marques von Santillana an Don Pedro, den Connetable von Portugal, über Poetik hervor, worin er sagt, daß sein Großvater Gonzalez de Mendoza neben anderen Gedichten auch Wechselgesänge gemacht habe nach Art der Schauspieldichter, wie die Plautinischen und Terenzianischen. Die Comedieta de Ponza des Marques de Santillana erwähne ich aber nur, weil es hergebracht ist, sie wegen ihres Autors, ihres Titels und ihrer dialogischen Form, die wohl alles ist, was ihr vom Drama eigen, in Zusammenhang mit der Entwicklung des letzteren zu bringen. Man braucht nur die ihr vorausgeschickten Definitionen von der Tragödie, Satire und Komödie zu lesen, um zu begreifen, daß selbst, wenn ihr Autor eine wirkliche Komödie hätte schreiben wollen, was gewiß nicht in seiner Absicht lag, er das doch schwerlich erreicht haben würde. Komödie heißt ihm nämlich diejenige Gattung von Gedichten, deren Anfänge mühevoll sind, deren weitere Entwicklung, wie ihr schließlicher Ausgang, aber fröhlich und glücklich ist.

Selbst noch jetzt dauerten, wie uns die Kirchenverbote beweisen, nicht nur die dramatischen Spiele, sondern auch ihr Mißbrauch in Kirchen fort. Das Concil von Aranda von 1473 eifert immer wieder gegen die an verschiedenen Festtagen darin stattfindenden

Spiele, Masken und unanständigen Aufzüge; und derartige Aeußerungen dauern bis in's nächste Jahrhundert noch fort.

6. Die Bühne des Mittelalters.

Die mittelalterliche Mysterienbühne. — Dreitheilung derselben. — Ueber- und Nebeneinanderordnung der Schauplätze. — Symbolische und theatralische Darstellungsweise. — Einrichtung der Mysterienbühne der confrérie de la Passion in Paris. — Das Silete. — Decorationen. — Die Bühneneinrichtung der stehenden Theater in England. — Deutschland; die Oberammergauer Bühne. — Die Mysterienbühne der Italiener.

Ein Blick auf die Bühne der außerhalb der Kirchen stattfindenden mittelalterlichen Spiele wird schon deshalb noch geboten erscheinen, weil das neue Drama sich theils auf derselben entwickelte, theils sich ihrer doch noch längere Zeit mit nur geringen Veränderungen bediente. Ich werde aber dabei hauptsächlich nur die Mysterienbühne berücksichtigen, da wir über die Aufführung der volksthümlichen weltlichen Stücke, soweit sie nicht auf derselben Bühne, wie die Mirakel- und Mysterienspiele aufgeführt wurden, bestimmterer Nachrichten entbehren. Doch scheinen die Farcen und Sotties auf kleineren, einfacheren Bühnen gespielt worden zu sein und die berufsmäßigen Schauspieler sich meist jener beweglichen Bühnen, die wir in England als Pageants und Scaffolds kennen lernten, bedient zu haben, da selbst die confrérie de la passion eine solche bei Aufführung ihrer Farcen in Anspruch nahm.

Obschon die mittelalterliche Mysterienbühne sich in verschiedenen Ländern und Orten ohne Zweifel in verschiedener Weise ausgebildet und im Laufe der Zeiten in ihrer Einrichtung große Veränderungen erfahren hat, so werden sich doch gewisse Grundverhältnisse, wenn auch bald mehr, bald minder bestimmt, überall wieder erkennen lassen. Zu ihnen gehört die durch die Natur des Mysteriendramas bedingte Dreitheilung der Bühne, nur daß die Anordnung dieser drei Theile eine verschiedene sein konnte und eine verschiedene war. Auch das antike Drama bot eine dreitheilige Einrichtung dar. Auch hier gab es einen erhöhten Raum für die Göttererscheinungen, sodann die charontische Stiege, welche zum Tartarus hinabführte, so wie die Unterbühne für die Versenkungen und Geistererscheinungen und endlich den Schauplatz für die

irdischen Begebenheiten. Bei dem mittelalterlichen kirchlichen Drama kamen aber die beiden erstgenannten Schauplätze, hier Himmel und Hölle, in ungleich regelmäßigerer, umfänglicherer und bestimmterer Weise in Betracht, es forderte diese Eintheilung noch ungleich dringlicher. Die ursprünglichste Anordnung dieser drei Schauplätze beruhte jedenfalls auf einer Uebereinanderstellung derselben. Man dachte sich den Himmel über, die Hölle unter der Erde und wenn auch der höllische Rachen sich noch auf dem Schauplatz auf Erden befand, so wurde sie selbst doch jedenfalls unter derselben gedacht und die Unterbühne, soweit nöthig, dazu mit verwendet. Erst später bildete sich in Frankreich die Nebeneinanderstellung dieser drei Schauplätze aus.

So lange man an der symbolischen Darstellungsweise festhielt, war man in der weiteren Anordnung der verschiedenen Schauplätze nicht eben eingeengt und man konnte ohne Bedenken Stoffe ergreifen, welche den reichsten Wechsel der Scene in sich einschlossen. Es genügte, jedem Platz auf der Bühne seine bestimmte Bedeutung zu geben und hieran von Spiel zu Spiel möglichst festzuhalten. Sobald man jedoch auf eine theatralische Wirkung dabei ausging, mußte man auf eine sich selbst erklärende Anordnung der verschiedenen einzelnen Schauplätze denken.

Dies war am frühesten in Frankreich der Fall, und es ist lange die Meinung gewesen, daß dies durch eine etagenförmige Ueberordnung dieser verschiedenen Schauplätze versucht und erreicht worden und diese oft bis zu neun Etagen umschließende Bühneneinrichtung daselbst herrschend gewesen sei. Erst durch Paulin Paris*) wurde diese Ansicht wieder entschieden widerlegt; doch geht man sicher zu weit, wenn man, wie es z. B. von Royer**) geschehen, das Vorkommen einer mehrstöckigen Bühne völlig in Abrede stellt, wovor sich ein so umsichtiger Beurtheiler wie Ancona zu hüten wußte. Vielmehr stellt die Beschreibung, welche ein Chronist von Metz, der sich Curé de St. Euchaire, paraisse de la ville de Metz nennt, von einer Aufführung gibt, welche daselbst im Jahre

*) De la mise en scène des mystères. Leçon du 7 Mai 1855 a collège de France.

**) Hist. du théâtre I. p. 217.

1437 stattgefunden, ganz außer Zweifel, daß dies, wenn auch vielleicht nicht auf einer neunstöckigen Bühne (il estait de neuf sièges, de haut ency comme de grés, was Gebrüder Parfait mit neuf étages übersetzen)*), so doch auf einer Bühne geschah, welche durch gleichzeitige Hinter- und Uebereinanderstellung neun staffelförmig aufsteigende Schauplätze darbot. Denn es ist völlig ausgeschlossen, daß hier, wie man wohl auch gemeint hat, unter sièges comme de grés die Anordnung der Zuschauerplätze zu verstehen sei, da diese vom Chronisten unmittelbar darauf als im Gegensatze zu ihnen stehend beschrieben werden: „Tout autour et par derrière estoient grand sièges et longes (loges) pour les Seigneurs et Dames.“

Es ist überhaupt unrichtig und ungerecht, wie es wohl auch geschehen, die Gebrüder Parfait für jene irrthümliche Annahme und Ansicht und auch dafür verantwortlich zu machen, daß man selbst noch der Bühne der Confrèrie de la Passion jene vielstöckige Einrichtung beimaß. Diese für ihre Zeit sehr verdienstvollen, wenn auch in ihrer Darstellung .nicht überall klaren Geschichtschreiber haben so etwas nirgend behauptet. Vielmehr stimmt ihre Beschreibung des Theaters der Pariser Passionsbrüder, wenn man noch einige spätere Stellen ihres Werks zu Hülfe nimmt, wozu sie selber die Anweisung geben, vollkommen mit der von Paulin Paris davon gegebenen Darstellung überein; wie es ja auch etwas zu Widersinniges ist, anzunehmen, daß in dem Saale eines gar nicht auf diese Zwecke eingerichteten Hospitals eine neunstöckige Bühne aufgerichtet werden konnte. Die Gebr. Parfait sagen nämlich: dieses Theater war wie die heutigen; nur der Hintergrund der Scene (le fond) bot eine andere Einrichtung dar. Plusieurs échaffauts, qu'on nommait établies, la remplissaient. Also nicht ein Gerüste, sondern mehrere Gerüste waren daselbst aufgestellt. Le plus élevé représentait le Paradis, celui dessous l'endroit le plus eloigné du lieu où la scène se passait“ — „ainsi des autres jusqu'au dernier.“ Diese Stelle hat das Mißverständniß veranlaßt. Die Gebrüder Parfait wollten damit aber sagen: „zu oberst das Paradies, gleich darunter — und so weiter

*) Hist. du théâtre franç. II. p. 285.

fort", wie wir ja wohl heute noch sagen: „er sitzt zu oberst der Tafel, unter ihm — 2c." Sie bezogen sich zur Verdeutlichung ihrer Beschreibung auf eine andere, welche ein Zeitgenosse von der Bühne zu Rouen im Jahre 1474 gegeben hatte*). Nun ist zwar die ausgezogene Stelle fast noch unklarer, als ihre eigene Darstellung, doch geht aus ihr wenigstens so viel hervor, daß das äußerste Ende der mit dem Paradies begonnenen Reihenfolge der einzelnen Schauplätze mit der Vorhölle und Hölle schloß. Die Gebr. Parfait mochten das Mangelhafte dieser ganzen Darstellung fühlen und kamen später noch einmal darauf zurück**): „ce passage eclaircira ce que nous avons déjà dit page 64 du premier volume, et mettra pleinement le lecteur au fait de la forme et de l'arrangement de nos anciens théâtres: on pourra aisément sur le plan de celui-ci concevoir une idée juste de tous les autres." Aus dieser Beschreibung aber ergibt sich nun zweifellos, daß die einzelnen Etablies nicht über, sondern nebeneinander gestellt waren, da das Paradies auf dem westlichen Theile des Marktplatzes von Rouen begann, die Hölle auf dessen östlicher Seite schloß, die übrigen Schauplätze Nazareth, Jerusalem, Bethlehem, Rom dazwischen lagen. Auch lehrt diese Beschreibung noch, daß die einzelnen Schauplätze wieder verschiedene Oertlichkeiten in sich vereinigten***), sowie daß es außer diesen Schauplätzen (auch Mansions genannt) Stände auf der Vorbühne (dem parloir oder champ) wie bei der ältesten Bühneneinrichtung gab; es heißt hier nämlich: Les places des prophètes en divers lieux hors les autres. Das Verständniß war hiernach für die Zuschauer noch immer erschwert genug und ihrer Phantasie sehr viel überlassen, daher, wie aus dem Prologe des damals in Rouen zur Aufführung gekommenen Mystère de l'incarnation et nativité de N. S. J. C. zu ersehen ist, die Oertlichkeiten auch noch durch Aufschriften unterschieden und näher bestimmt wurden.

Die Gebrüder Parfait haben also die Einrichtung der fran-

*) a. a. O. I. p. 64.

**) Ebenda II. p. 494 u. f.

***) So z. B. Jerusalem: 1) Simon's Wohnung; 2) Tempel Salomonis; 3) Wohnung der Jungfrauen (Abisac und Thamar); 4) Das Haus Gerson's; 5) Der Platz für die Heiden; 6) Der Platz für die Juden.

zösischen Mysterienbühne, wenn man alles, was sie darüber ausgesprochen, zusammenfaßt, ganz so beschrieben, wie neuerdings in ungleich lichtvollerer Weise Paulin Paris und nach ihm Royer, Ancona und besonders Sepet*) auf Grund einer Abbildung, welche in einer der in der Nationalbibliothek zu Paris befindlichen Abschriften des Mystère de la passion (Nr. 12,536) enthalten ist „donnant le pourtraict du hourdement ou théâtre comme il estoit quât fust joué le mystère de N. S. J. C.)", was durch eine andere Abbildung bestätigt wird, die, der Marquise de la Coste angehörend, bei der allgemeinen Industrie-Ausstellung zu Paris 1878 zu sehen war. Sie gehört zu einer Abschrift desselben Passionsspiels, wie es 1547 in Valenciennes dargestellt worden (Le théâtre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut ioué le mystère de la Passion notre Sgr. Jésus-Christ).

Es geht demnach aus all' diesen Nachweisen hervor, daß zu jener Zeit in Frankreich die Bühne der Breite nach in zwei Theile zerfiel, von welchen der vordere, frei und ohne Abtheilungen, als allgemeiner Sprechplatz diente, gelegentlich aber auch noch besondere Stände und unter sich die Maschinerie für Versenkungen, Geistererscheinungen ꝛc. enthielt; der hintere dagegen durch Gerüste in eine Zahl einzelner Abtheilungen, als in ebensoviele verschiedene Schauplätze getheilt war, die nach Bedürfniß wieder verschiedene Oertlichkeiten in sich vereinigten, und von denen der die linke Seite abschließende das Paradies, der rechts die Hölle darstellte. Eine Einrichtung also, die im Wesentlichen das Pariser Theater auch zur Zeit Hardy's und beim Auftreten Corneille's noch hatte, nur daß wir nicht mit voller Bestimmtheit wissen, ob auch schon damals die Ueblichkeit bestand, jene einzelnen Schauplätze durch das Auf- und Zuziehen von Vorhängen in das Spiel oder aus dem Spiele zu bringen. Daß aber zu bestimmten anderen Zwecken Vorhänge damals schon üblich waren, geht aus verschiedenen Stellen der Gebrüder Parfait hervor**). Es erklären sich wohl auch nur hieraus

*) Le drame chrétien etc. p. 227 u. f.

**) a. a. O. I. p. 100. Ici Anne se recouche et sont tirées les custodes. Hierzu bemerken Gebr. Parfait: Ce jeu de théâtre servait pour voiler aux spectateurs des détails qu'il n'était pas possible de lui présenter, comme

die gelegentlichen Verwandlungen, wie z. B. in dem Mystère du vieil testament, Scene XII., wo es heißt: Ici fault ung Désert. — Nach Sepet's ausführlichen Mittheilungen war das Paradies viel höher als alle anderen Gerüste und in zwei Etagen getheilt. Die obere stellte den Himmel, die untere das paradis terrestre vor. Auch hierauf weist eine Stelle bei Gebr. Parfait schon hin*). Es mußte daher über allen anderen Etablies ein freier Raum bleiben, der gelegentlich auch noch benutzt wurde.

Auf der Abbildung im Manuscripte der Marquise de la Coste ist das Paradies als Tempel dargestellt mit der Aufschrift: „Ort, das Silete zu spielen." Das Silete, welches so häufig in den Bühnenweisungen erwähnt ist und unseren deutschen Forschern so viel Kopfzerbrechen gemacht hat: auch hier hätten sie Auskunft bei den oft so geringschätzig behandelten Gebrüdern Parfait finden können. Denn da ist an einer Stelle**) zu lesen: „Après quoi chante ung Silete en Paradis", wozu bemerkt ist: C'est-à-dire que pendant un grand silence que gardaient les acteurs on entendait un concert d'instruments." Und aus ein paar anderen Stellen geht noch hervor, daß dies Concert von einer im Paradiese aufgestellten Orgel herrührte, welche sowohl den Gesang der Engel, als auch den Donner zu versinnlichen hatte***).

---

est celui de ce présent mystère où St. Anne semble accoucher derrière cette custode. So auch T. II. p. 306, wo es im Mystère du vieux testament heißt: La décoration du commencement est absolument différente des autres. Plusieurs toiles cachent les Etablies aux yeux des spectateurs, l'acteur qui représente Dieu paraît d'abord seul et crée le ciel et les anges.

*) a. a. O. II. p. 446. Wenn in einem Mysterium jemand zum Himmel aufsteigen oder herabkommen sollte, so wurde der betreffende échafaut unter das Paradies (hier in der Bedeutung des Himmels) gestellt. Daher S. 530, wo der heilige Geist sich über die Apostel ergießt: Icy endroit se mettent tous et toutes en oraison à genolz en la dite cénacle, laquelle doibt êstre dessoulz Paradis.

**) T. I. p. 96, worauf auch Ancona (a. a. O. I. p. 399, sowie der Verfasser eines Artikels der Neuen freien Presse: „Von der Weltausstellung 1878" hinweist.

***) T. I. p. 324: „Ici se faict un doulx tonnaire en Paradis de quelques gros tuyaus d'orgeu" und T. II. p. 61: „Pausa. Discendant in Paradisum cantando Hymnum Virginis proles et Organa respondant in Paradisum et sit melodia magna. (Die Engel steigen vom Paradies herab, indem sie den Hymnus Virginis ꝛc. singen und die Orgeln im Paradiese antworteten darauf und es muß eine großartige Musik sein.)"

Ueber der zur Rechten den Schluß bildenden Hölle und Vorhölle, die beide durch einen großen Thurm dargestellt wurden, standen auf der Plattform zwei große Geschütze und ein feuriges Rad; gelegentlich auch ein feuerspeiender Drache, auf welchem ein Teufel ritt. Auch diese Thürme hatten ihre Abtheilungen; auch über sie erlangen wir nähere Auskunft bei den Gebr. Parfait *). Der obere Theil des viereckigen Thurms der Vorhölle stellte den limbe des pères, der mittlere den limbe des petits enfants vor, der untere gehörte zur Hölle. Hier war das Fegefeuer. Wogegen in dem runden sich unmittelbar anschließenden Thurm der Hölle oben die Wohnung des Teufels war, unten sich aber das, einen fürchterlichen Drachenrachen bildende, Höllenthor befand.

Sepet bemerkt, daß auf beiden Seiten (der Hölle und des Paradieses) Tritte zum Sitzen für die noch nicht in's Spiel gekommenen Schauspieler waren, sowie zwei höhere Gerüste für die Spielleute, welche die Pausen zu markiren und sich am Silete zu betheiligen hatten. Er berichtet ferner, daß die dem Mystère vorausgehende Farce nicht auf dem Parloir, sondern auf einer kleinen beweglichen Bühne dargestellt wurde, welche man dann wieder entfernt habe.

Es ist kein Zweifel, daß auf den französischen mittelalterlichen Theatern schon Decorationen vorkamen, doch scheint dies nicht durchgehend der Fall gewesen zu sein. Vieles wurde noch immer nur symbolisch angedeutet. Doch heißt es bei Parfait **) vom Theater zu Saumur, daß es wegen seiner Malereien, besonders der des Paradieses, berühmt gewesen sei.

So allgemein die beschriebene Form den französischen Theatern des 15. und 16. Jahrhunderts auch gewesen sein mag, so war es doch gewiß nicht die einzige. Wie z. B. das Theater in Poitiers bei einer Vorstellung des Jahres 1534 ein Rundbau war ***). Von den Theatern, welche man, wie in Bourges, in die alten römischen Theater hineinbaute, haben wir bis jetzt keine genügenden Nachrichten.

Die Pageants in England hatten natürlich eine ungleich einfachere Einrichtung als die französischen Bühnen, doch auch die fest-

*) a. a. O. T. II. S. 517.

**) a. a. O. II. S. 294.

***) Parfait a. a. O. II. p. 293.

stehenden Bühnen werden sie hier, wie uns die decorationslose Bühne der Shakespeare'schen Zeit beweist, noch gehabt haben. Es scheint, daß hier immer die Ueberordnung von Himmel, Erde und Hölle stattfand, da das Paradies in der Mitte der zweiten Etage des Hintergrundes angebracht war, einer Art Loge, die später als Balcon, Thurm, Altan u. s. w. verwendet wurde. Doch scheint man auch den ganzen oberen Theil als Gallerie benutzt zu haben, wie z. B. in Perkin Warbeck von Ford und im Großherzog von Florenz von Massinger. Auch von dem unteren Raum des Hintergrundes scheint nur der mittlere Theil benützt worden zu sein. Sehr naiv ist z. B. die Verwendung desselben in Webster's Vittoria Corambona. Hier zieht Flamincco, der sich auf der Straße befindet, einfach den Vorhang weg, um einen inneren Theil des fürstlichen Palastes sichtbar zu machen.

In Deutschland hat sich, wie die symbolische Darstellungsweise, so auch die ältere Bühneneinrichtung lange erhalten, die eine fast ganz conventionelle war. Der Präceptor wies zu Anfange des Spiels jedem der Darsteller seinen Platz (Burg) an, der hierdurch auch seine scenische Bedeutung erhielt, doch wird man diese später wohl noch decorativ, vielleicht nur in symbolischer Weise angedeutet haben. Diese Burgen waren stufenweise erhöht und vielleicht in einem Halbkreis nach ihrer Bedeutung und nach ihrem Gegensatze angeordnet. So lange die Darsteller nicht in's Spiel kamen, hatten sie sich hier ebenfalls an einem besonderen Interimsstande, dem Hofe, aufzuhalten. Obschon die Stücke immer figurenreicher wurden (bestand doch ein 1498 in Frankfurt zur Aufführung gebrachtes Spiel aus 265 Personen, ein anderes vom Jahre 1514, wie Gervinus berichtet, aus 100 redenden und 500 stummen Personen, ein drittes, die tragi-comoedia apostolica des Joh. Brummer (1593) aus 246 spielenden Personen), so scheint die Anordnung und die Spielweise doch noch die frühere gewesen zu sein, denn es ist hier immer noch vorgeschrieben, daß die Personen „herrlich und ehrlich auf das Gerüste geführt und jeder in seinen Sessel gesetzt werde" *). Bemerkenswerth ist das letztgenannte dieser drei Stücke auch wegen der Einlagen alttestamentlicher bildlicher Darstellungen, welche in

*) Gesch. d. poet. Nat.-Liter. II. Th. S. 371.

einem, wenn auch nur leisen Bezuge zur Handlung standen, weil dieses Motiv in den Oberammergauer Spielen festgehalten erscheint. Die scenische Anordnung dieser letzteren weist übrigens auf den Einfluß der Jesuiten und auf die durch sie hier vermittelte Renaissance zurück. Die Decoration des Oberammergauer Theaters stellt nämlich grade so wie die Architektur-Decoration des italienischen Renaissance-Dramas, welche auf perspectivische Wirkungen ausging, einen freien Platz mit dem Einblick in drei tiefe, zum Theil prakticable Straßen dar, sobald nämlich der Vorhang des kleinen Theaters, welches die Mitte des Hintergrundes bildet, zugezogen ist. Dieser Platz ist in Jerusalem; die beiden zwischen den drei Straßen gelegenen Häuser, welche denselben mit bilden, stellen, das zur Linken den Palast des Pilatus, das zur Rechten die Wohnung des Priesters Annas vor, von denen jedes mit einem Balcon im ersten Stockwerk versehen ist. Auf der Bühne des kleinen Theaters werden lebende Bilder aus dem alten Testament, doch auch einzelne Scenen der Handlung, wie der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Scene am Oelberge, die Kreuzigung, vorgeführt.

Die Einrichtung der mittelalterlichen Bühnen in Italien scheint derjenigen in Frankreich sehr nahe gekommen zu sein, nur daß hier das Paradies immer inmitten des Hintergrundes eine erhöhte Anordnung über den übrigen Schauplätzen erhielt. Schon bei der in den Kirchen für die umbrischen Devozioni aufgeschlagenen Bühne unterschied man den Talamo, welcher dem französischen Parloir entsprach und die Luoghi deputati, welche auf die Mansions des Hintergrundes hinauslaufen mochten. Ancona glaubt, daß sowohl in Italien wie in Frankreich immer noch ein bestimmter Theil des Parloir zu jedem einzelnen der verschiedenen Mansions gehörte. Grade die italienischen mittelalterlichen Darstellungen, bei deren Ausführung die größeren der damals lebenden Künstler, Dichter und Musiker mitwirkten und die als Zuschauer zum Theil die Gebildetsten der Nation und in einer Zeit hatten, in welcher in diesem Lande und besonders in Florenz die bildende Kunst und die Wissenschaft einen so außerordentlichen Aufschwung nahm, ja die Cultur eher an Ueberfeinerung litt, müssen beweisen, daß ihnen außer der religiösen auch noch eine ästhetische Bedeutung innewohnte, von welcher wir uns zwar heute eine lebendige Vorstellung zu machen

nicht mehr im Stande sind, die wir aber diesen Thatsachen gegenüber doch auch kein Recht besitzen, in Abrede zu stellen. Nicht nur die Begriffe vom Drama haben sich inzwischen verändert, auch die Empfänglichkeit und die Empfindungsweise, sowie die Bethätigung der Phantasie haben inzwischen große Veränderungen erfahren.

Von der Einrichtung der spanischen Bühne aber kann erst bei der Darstellung des neuen Dramas, der ich mich nun zuwende, die Rede sein, weil erst aus dieser Zeit darüber Nachrichten vorliegen.

Das neuere Drama der Spanier.

I.

Entwicklung des spanischen Nationalcharakters mit Beziehung auf die Entwicklung der Dichtung.

Lage des Landes. — Ureinwohner. — Einwanderungen. — Verschmelzung mit den Römern. — Römische Sprache und Bildung in Spanien. — Einwirkungen des Christenthums. — Eroberung durch die Gothen. — Kampf zwischen der arianischen und römischen Geistlichkeit. — Sieg der letzteren. — Verdrängung der römischen Bildung. — Geistige Finsterniß. — Erscheinen der Araber. — Geistiger Einfluß der letzteren. — Charakter und Culturzustand derselben. — Blüthe der Cultur, die sie in Spanien hervorriefen. — Veränderungen in den Sitten und Lebensgewohnheiten der unter ihrer Herrschaft lebenden Spanier; arabische Sprache. — Einfluß der französischen Geistlichkeit; lateinische Sprache. — Blutvermischung zwischen Arabern und Spaniern. — Einflüsse arabischer Bildung auf die spanischen Höfe und das spanische Ritterthum. — Art des Einflusses, welchen der arabische Geist auf die spanische Dichtung ausübte. — Gegengewicht durch den Einfluß der nord- und südfranzösischen Dichtung. — Zusammensetzung der castilischen Sprache; arabische Bestandtheile; Charakter derselben. — Gründe, warum es die arabische Sprache zu keiner Verschmelzung mit der spanischen brachte. — Die spanische Romanze, ihre Form und ihr Charakter. — Die Redondille; Reim und Assonanz; versos de arte mayor. — Frage, ob arabischer Einfluß darauf stattgefunden. — Gründe, warum sich in Spanien kein wahres Epos entwickelte. — Vergleich der Cidromanzen mit dem Poëma del Cid. — Verschiedenheit des darin zur Darstellung gebrachten Nationalcharakters. — Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Geistlichkeit auf die Veränderung dieses letzteren. — Andere Einflüsse, die dabei mitwirkten. — Umbildung des alten demokratischen Ritterthums in das höfisch-feudale. — Der spanische Ehrbegriff. — Aufnahme des französischen Alexandriners. — Aufnahme des provençalischen Minnegesanges unter Alfonso X. — Bedeutung davon für die Entwicklung der spanischen Poesie. — Spanische Prosa; der Roman; die

lehrhafte Dichtung; verschiedener Charakter der letzteren. — Gelehrte Richtung der höfischen Dichtung; Einfluß der Italiener; Nachahmer Dante's und Petrarca's; die Schulen von Valencia und von Sevilla unter Juan II.; Einfluß römischer Dichter. — Gegensatz der höfischen und der volksthümlichen Romanzendichtung. — Einfluß der Ritterorden und des ritterlichen Ehrbegriffs auf den Nationalgeist. — Aufblühen des Bürgerthums und Sinken des Ritterthums. — Veränderter Charakter der Romanzendichtung. — Aufschwung des Nationalgeistes. — Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit des spanischen Nationalcharakters.

Wenn die Entwicklung der Eigenthümlichkeit eines Volkes allein von der abgeschlossenen Lage seines Landes abhinge, so müßten die Ureinwohner des alten Spaniens hierin fast vor allen anderen europäischen Völkern begünstigt gewesen sein.

War doch der einzige verhältnißmäßig schmale Zusammenhang, in dem es mit dem Festlande Europa's stand, durch einen Wall von Fels und Eis wieder verriegelt, der es von dieser Seite fast noch schwerer zugänglich erscheinen ließ, als von all seinen anderen, welche von dem zwar trennenden, doch auch wieder verbindenden Meere umfluthet waren. Doch hängt die Entwicklung der Eigenthümlichkeit eines Volkes zugleich noch von den Einwirkungen ab, die es von Außen erfährt. Schon die eigenthümliche Lage und Bodenbeschaffenheit der spanischen Halbinsel, welche gewissermaßen die Klimate und Erzeugnisse dreier Welttheile: Asiens, Afrika's und Europa's in sich vereinigt, mußte die Eigenthümlichkeit seiner Bevölkerung näher bestimmen, in einer Weise jedoch, welche zugleich eine gewisse Verschiedenheit derselben bedingte oder, falls die nationale Einheit diesem entgegengewirkt hätte, doch bestimmte Gegensätze im nationalen Charakter derselben hätte zur Folge haben müssen. Denn während die südlichen, vom Solano umglühten Felsküsten Spaniens die tropische Vegetation des ihnen zugewendeten nördlichen Afrika's: Palmen, Cacteen, Bananen rc. darbieten und deren Klüfte und Zacken um Ronda und Gibraltar Tiger- und Genettkatzen, Pantherluchse und Affen beherbergen, sind über die Fluren Andalusiens, Murcia's, Valencia's und Cataloniens die paradiesischen Zauber des glücklichen Asiens und der südlichsten Landstriche Europa's verbreitet, nähern sich die nördlichen Theile dieses Landes immer mehr dem Klima des mittleren Europa's, selbst der rauheren Theile desselben. Die fruchtbaren, aber baumlosen Hochebenen Estremadura's und Neu-Castiliens schließen sich an die höheren, zum Theil öden

und unfruchtbaren der Provinz Leon an, um endlich in das wilde, zerrissene cantabrische Gebirge auszulaufen, welches mit seinen rauhen Thälern Asturien, Galicien und einen Theil Alt-Castiliens durchzieht, um endlich in jähen Abstürzen in's Meer zu sinken.

So zerfielen die ältesten Bewohner Spaniens, von denen wir wissen, die Iberer, in verschiedene Stämme, von denen auch verschiedene Namen, wie der Turdetaner, Carpetaner, Oretaner ꝛc. erhalten geblieben sind. Auch hinderte die Abgeschlossenheit ihres Landes keineswegs, daß andere, ihnen meist sogar fern wohnende Völker, Wohnsitze darin aufsuchten, Niederlassungen begründeten oder erobernd in dasselbe eindrangen.

Die ältesten Niederlassungen, deren hier die Geschichte gedenkt, gingen von den Phöniciern aus, welche Malacca und Cordova gründeten, ihnen folgten die Rhodier, Phocäer, Zakynther, die Gründer Sagunts. Doch nicht nur von den Küsten Asiens und von den südlichen Spitzen des östlichen Europa's, auch von der afrikanischen Küste aus sollten, und wichtige, Einwirkungen auf die Bevölkerung Spaniens ausgehen. Im 6. Jahrhundert v. Chr. riefen hier die von den Turdetanern bedrängten Phönicier das Tochtervolk der Karthager zu Hülfe, welche dann ihre Siege zur Festsetzung in diesem Lande und zu immer weiterer Ausbreitung benützten. Unter Hannibal war der ganze südliche Theil derselben bis zum Ebro in ihrer Macht. Während im Norden, von Gallien aus, celtische Stämme über die Pyrenäen gedrungen und mit den Iberern in einer Weise verschmolzen waren, daß der dies bezeichnende Name der Celtiberer sich über einen großen Theil der Halbinsel verbreitet hatte. Nur die Cantabrer, Basconen, Lusitanier und eine Anzahl kleinerer Stämme hatten sich frei von dieser Vermischung erhalten.

Sagunt, welches den Eroberungen der Karthager Halt geboten hatte, gab auch den Anlaß zu dem furchtbaren Kriege, der zwischen diesen und den Römern hier ausbrach, welche letztere nun ebenfalls noch auf diesem von Blut gedüngten Schauplatz erschienen, jene verdrängten und nach einem nahezu zweihundertjährigem Kampfe Herren der ganzen Halbinsel mit Ausnahme der baskischen, asturischen und galicischen Berge wurden. Heldenmüthige, hochherzige, doch auch zur Grausamkeit neigende Tapferkeit bildete den Grund-

zug des unterliegenden Urvolkes, von welchem, wie man sagt, die Römer die Gladiatoren- und Thierkämpfe entlehnt haben sollen wenn diese nicht tuskischen Ursprungs sind.

Es gelang den Römern, den eroberten Völkern theils durch weise Behandlung derselben, theils durch das Uebergewicht ihrer Bildung diese letztere, daher auch ihre Sprache anzueignen und zwar in einem Maße und Umfange, daß die alte iberische Sprache sich nur in der kleinen, von den Basken bewohnten Landschaft und zwar, wie man behauptet, bis heute erhielt, und Spanien, gleich dem südlichen Gallien, zu einer der vornehmsten Stätten römischer Bildung wurde. Columella, Martial, Lucian, Quinctilian und, was für diese Darstellung von besonderer Wichtigkeit ist, Seneca, waren geborene Spanier. Auch Hadrian, einer der besten römischen Kaiser und der erste Ausländer, der den römischen Thron bestieg, sowie Marc Aurel und Theodosius der Große nannten Spanien ihr Vaterland.

Das gegen Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. in dieses Land dringende Christenthum mußte freilich seiner ganzen Tendenz nach auch hier wieder die alte römisch-griechische Bildung bekämpfen, was mit einem Eifer und einem Erfolge wie kaum noch in einem zweiten Lande geschah. Die zwischen den Donatisten und Katholiken ausgebrochenen und mit fanatischem Hasse geführten Kämpfe trugen das ihrige noch dazu bei. Trat hier doch bald Alles gegen das Interesse des Glaubens zurück. Es ist, als ob schon damals der Grund zu dem Glaubenseifer gelegt worden wäre, der hier von Zeit zu Zeit immer wieder die Gemüther erfaßte. Dazu kam das Eindringen neuer germanischer Stämme, Alanen, Sueven, Vandalen, welche, besonders die letzten, weithin das Land entvölkern und verheeren und die Städte plündern und verwüsten sollten. Unter diesen Umständen konnten die zum Christenthum bekehrten und auf einer schon vorgeschrittenen Cultur- und Bildungsstufe stehenden Westgothen fast wie Befreier begrüßt werden. Ganz unter dem Einfluß der arianischen Geistlichkeit stehend, theilten sie den fanatischen Eifer, mit welchem diese daselbst die rechtgläubigen Christen, zugleich aber auch die römische Bildung zu unterdrücken suchten. Dieser Eifer bildete einen Grundzug des ernsten gothischen Wesens. Er wendete sich daher mit gleicher

Heftigkeit gegen die Arianer zurück, nachdem unter Reccared die katholische Lehre von den westgothischen Fürsten zur Staatsreligion erhoben worden war. Obschon auch die Gothen sehr bald die lateinische Sprache annahmen, liehen sie doch bereitwillig zur systematischen Ausrottung der römisch-griechischen Bildung der römischen Geistlichkeit ihre Hand. Diese verfolgte hierbei zweierlei Wege, indem sie einerseits von dem im Sinne der Kirche Wissenswerthen der älteren Schriftsteller Auszüge oder Encyklopädien anfertigte, wodurch sie die Literatur der Griechen und Römer überflüssig zu machen hoffte, und andererseits das Studium dieser letzteren auf den Schulen, die ganz in die Hände der Mönche und Geistlichen übergegangen waren, verbot und deren Werke vernichtete. Benedict von Nursia und Gregor der Große waren in der Verfolgung der heidnischen Bildung und Literatur vorangegangen. St. Isidor von Sevilla, obschon mit letzteren genügend vertraut, sollte sie hierin noch übertreffen. Er schrieb selbst eine jener Encyklopädien und verbot in seinem Regal für Mönche alle von Heiden und Ketzern geschriebenen Bücher. Wie treulich man dieser Vorschrift bis auf nur wenige Ausnahmen nachkam, beweist nicht nur jene schon früher ausgehobene Stelle des Rhabanus Maurus über die Lehrgegenstände des damaligen geistlichen Unterrichts (S. 64), sondern auch die Thatsache, daß eine Reihe von Schriften aus dem classischen griechischen Alterthum sehr bald zu den größten Seltenheiten gehörte; ein Zustand, welcher sich in den christlichen Gebieten Spaniens durch das ganze Mittelalter erhielt, so daß zu Anfang des 14. Jahrhunderts Bücher in Castilien nur selten zu finden waren und eine der bedeutendsten Bibliotheken noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr als 120 Nummern umfaßte. Mangelten doch zu Anfang des 10. Jahrhunderts die unentbehrlichsten Bücher so sehr, daß mehrere Klöster zuweilen nur ein Exemplar einer Bibel, einer Liturgie oder eines Martyrologiums zusammen besaßen*). Schon im 6. Jahrhundert war bei der spanischen Geistlichkeit eine so große Unwissenheit vorherrschend, daß Papst Gregor d. Gr. (590—604) den Bischof Licinius von Cartagena ermahnte, keinem Ungebildeten die Priesterweihe zu verleihen, worauf dieser aber er-

*) Clarus, Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter I. S. 317.

widerte, daß, wenn ihm nicht gestattet werde, Solche zu weihen, die blos wissen, daß und weshalb Christus gekreuzigt worden, es ihm überhaupt an Männern dazu fehlen würde*). Doch nicht nur die classische Bildung und die mit dieser verknüpften religiösen Anschauungen und mythischen Vorstellungen wußte die Geistlichkeit aus der Erinnerung der damaligen spanischen Nation zu tilgen, sondern auch diejenige, welche die Ureinwohner dieses Landes und die in dasselbe eingewanderten und sich mit ihnen vermischt habenden Völker etwa gehabt haben mochten, da selbst die ältesten der späteren spanischen Dichtungen und Schriften, die freilich kaum über das 11. Jahrhundert zurückreichen, auch nicht eine einzige Beziehung darauf zu enthalten scheinen.

Dies war im Allgemeinen der Zustand Spaniens, als zu Anfang des 8. Jahrhunderts die Araber in dasselbe einbrachen, das gothische Reich im gewaltigen Anlauf niederwarfen und binnen Kurzem das ganze Land bis auf die Gebirge Galiziens, Asturiens und Biscaya's beherrschten. Sie hatten diesen Erfolg ebenso sehr ihrer rücksichtslosen Tapferkeit, die Furcht und Schrecken vor sich her zu verbreiten wußte, als ihrer späteren Mäßigung und ihrem Organisationstalente zu danken. Einen großen Theil des Reichs, besonders die nördlichen Provinzen, hatten sie sich nur durch Capitulationen unterworfen, die den Besiegten den Besitz ihres Eigenthums gegen eine Steuer beließen. Doch selbst diejenigen, die sie durch das Schwert überwältigt hatten, genossen religiöse Duldung und einen eigenen Gerichtsstand**). Was den neuen Herrschern aber besonders zu Statten kam, war, daß die Masse des Volks durch sie aus dem Zwange einer an Leibeigenschaft grenzenden Dienstbarkeit, in dem es bei den Gothen geschmachtet, befreit wurde.

Schon hieraus ergibt sich, wie wenig begründet es ist, wenn diejenigen, welche den Einfluß der Araber auf das Geistesleben und insbesondere auf die Dichtung der Spanier in Abrede stellen oder doch auf ein nicht in Betracht fallendes Maß beschränken wollen, sich hierfür auf den fanatischen Haß berufen, der zwischen den beiden Nationen bestanden haben soll. Wohl flammte derselbe

*) Ticknor, deutsche Ausg. der Gesch. d. schön. Lit. in Span. II. S. 439.

**) Dozy, Recherches sur l'histoire et la literature de l'Espagne I. p. 81.

gelegentlich während der Kämpfe zu rasender Wuth auf; dauernd wurde er aber doch erst von der Zeit an, als die französische Geistlichkeit Einfluß auf die castilischen Fürsten gewann. In den ersten Jahrhunderten der arabischen Herrschaft wurde von beiden Seiten eine in der Geschichte der Religionskriege ganz ungewöhnliche Duldung geübt. Es ist wahr, daß nach der Schlacht von Xeres de la frontera eine größere Zahl tapferer Westgothen und Altspanier lieber ihre Heimath als ihre Unabhängigkeit aufgaben, zu den von Alters her freien Völkerschaften der asturischen, biscayischen und galizischen Berge flüchteten und in der rauhen Abgeschlossenheit dieser letzteren, im fortgesetzten Kampfe mit den sie beunruhigenden Mauren, den ursprünglichen auf Selbständigkeit eifersüchtigen Charakter immer mehr festigten und trotziger ausbildeten, wozu der religiöse Gegensatz wesentlich beitrug. Allein es ist nicht weniger gewiß, daß sie dem Einflusse der ihnen in aller Weise überlegenen Bildung der Araber in dem Maße mehr ausgesetzt wurden, als sie den von diesen innegehabten Boden wieder zurückgewannen. Ja, es würde nahezu als ein Wunder anzusehen sein, wenn die Geistescultur eines Volkes, welche als Ferment in die Entwicklung des geistigen Lebens aller abendländischen Völker trat, und wenn auch nur langsam, so doch in ausdauernder Nachwirkung einen Umschwung, eine Revolution in ihnen vorbereitete, auf die Nation, die dieses zum Theil Jahrhunderte lang beherrschte und auf die es daher ganz unmittelbar einwirken konnte, einen ähnlichen Einfluß doch nicht ausgeübt haben sollte oder sich diese Einwirkung doch in keiner Weise auf das innere Leben des Gemüths und der Phantasie mit erstreckt hätte. Zumal diese selbe Nation dem Einflusse der Römer und Gothen, die doch auch als Eroberer kamen und ebenfalls durch den religiösen Glauben von ihnen getrennt waren, so bereitwillig nachgaben und von ihrer ursprünglichen Sprache sich schon damals so gut wie nichts mehr erhalten hatte.

Wenn aber auch jene aus den asturischen Bergen hervorbrechenden Tapferen, welche im Fortschritt ihrer Eroberungen das heutige spanische Reich gründeten, auch vermocht hätten, sich dem unmittelbaren Einflusse der Araber ganz zu entziehen, so würden sie doch noch immer demjenigen ausgesetzt gewesen sein, welchen sie indirect durch ihre eigenen Landsleute erfahren mußten,

die jenem Einflusse inzwischen mehr oder minder erlegen waren; zumal ihre Zahl in dem Maße in das Verhältniß der Minderheit zu diesen gerieth, als sie in den von den Arabern innegehabten Gebieten weiter vordrangen. Gleichwie in diesem Fortschritt der demokratisch ritterliche Geist der Altcastilier allmählich in einen aristokratisch-höfischen, die alte volksthümliche und fast republikanische Verfassung in eine monarchische umgewandelt wurde, mußte sich ihnen auch, ohne daß sie es irgend erstrebten, mehr und mehr von dem Geiste der arabischen Bildung mittheilen.

Man wird, um dieses sich vollständig klar zu machen, die Natur, den Charakter und den Culturzustand der bei aller Verschiedenheit hierin den Altspaniern in einzelnen Zügen doch wieder so ähnlichen Araber in Betracht ziehen müssen.

Ein in der seltensten Weise mit den Kräften der Phantasie und des Geistes ausgestattetes Naturvolk, empfingen diese letzteren durch die Lehren des Islam den Impuls und den Schwung zu einer Entwicklung, welche ihnen eine welthistorische Bedeutung verleihen sollte. Die Tapferkeit und der Waffenruhm, welche die Grundzüge ihres Wesens bildeten, hatten auf einmal ein sie begeisterndes Ziel erhalten. Rasch wußten sie sich von den Nationen, die sie ihrem Schwert unterwarfen, Wissenschaft, Kunst und Bildung anzueignen und mit dem ihnen natürlichen Scharfsinn, mit dem ihnen angeborenen, zum Phantastischen und Zierlichen neigenden Kunstsinn in ganz eigenthümlicher Weise weiter zu entwickeln. Rachlust, Raublust, Grausamkeit, Wollust — Züge, welche ihren Charakter verunstalteten, aber schon immer in dem lebhaften Gefühl für persönliche Ehre, für Großmuth und Gastfreundschaft ein Gegengewicht gefunden hatten, wurden nun noch durch die Verfeinerung der Sitten, durch das gesteigerte Schönheitsgefühl, durch eine seltene Bildung des Geistes und Herzens gemildert. Die sinnliche Gluth für das andere Geschlecht erhielt hierdurch eine wunderbare, bis zu äußerster Zartheit gehende Vergeistigung und Verfeinerung; der fanatische Glaubenseifer, wie wild auch in seinen gelegentlichen Ausbrüchen, wich für gewöhnlich einer Toleranz, welche den Christen zum Muster dienen konnte und wirklich auch diente, wie der ritterliche Sinn, der sich durch dieses alles bei ihnen entwickelte ebenso sehr durch inneren Adel und phantastischen Schwung, wie durch äußere

Anmuth, Feinheit und Zierlichkeit anzog. Nicht nur Jammer und Elend, sondern auch die Genien des Friedens: Wissenschaft, Künste, Gesittung, drangen mit ihnen in das geistig verödete Land; Handel, Gewerbe, Kunstfleiß und Wohlstand erblühten. Herrliche Bauwerke stiegen empor. Die Natur veredelte sich unter ihren Händen. Jedes Geräth verwandelte sich in einen Schmuck. Dichtkunst, Musik und Gesang erhöhten den Reiz ihrer geselligen Unterhaltung. Philosophie, Sprachwissenschaft, Astronomie, Chemie und Naturkunde machten ihre Schulen durch ganz Europa berühmt. Kann es da Wunder nehmen, daß die unter ihnen lebenden christlichen Völker sich dem fremdartigen, mährchenhaften Zauber ihres Erscheinens nicht zu entziehen vermochten, daß sie der Segnungen theilhaftig zu werden suchten, welche sie darboten, und um es werden zu können, ihre einst gleichfalls nur heidnische Sprache eben so willig und ohne jeden äußeren Zwang mit der der Araber tauschten? Soll Spanien damals doch mehr Schulen besessen haben, als das ganze übrige Europa. Cordova, die Hauptstadt des Reiches, besaß deren allein an 600. Die Bibliothek dieser Stadt, deren es 70 im Reiche gab, soll allein 600 000 Bände umfaßt haben. 17 große akademische Lehranstalten verbreiteten ein neues, weithinglänzendes Licht durch die geistige Nacht, welche damals über Spanien, ja über einen großen Theil Europa's hereingebrochen war. Schon 794 war die Sprache der Araber so weit in den von ihnen besetzten Provinzen verbreitet, daß man anfing, die lateinische vom Schulunterricht auszuschließen, und das Arabische Gerichtssprache wurde. Kurze Zeit später mußte man sogar schon die Bibel in's Arabische übersetzen. Selbst die Urkundenbücher — heißt es bei Ticknor*) — wurden von dieser Zeit an oft mehrere Jahrhunderte lang arabisch geführt und im Archive der Domkirche von Toledo waren jüngst, und sind wahrscheinlich noch, über 2000 Urkunden, meist von Christen und Geistlichen, in arabischer Sprache vorhanden.

Doch nicht nur die Sprache, sondern auch Tracht, Sitten und Lebensgewohnheiten nahmen die Spanier von den Arabern an, so daß sie in den südlicheren Landestheilen, die am längsten im Besitze der letzteren blieben, sich von diesen bald durch nichts, als den

---

*) a. a. O. II. S. 449.

religiösen Glauben unterschieden. Der Araber gab dieses freilich nicht zu. Für ihn blieb der so verwandelte Spanier stets nur ein Muzarabe (oder auch Mozarabe), d. i. ein Mann, welcher den Araber in Sitte und Sprache zwar nachahmt, aber obschon er die letztere kennt, sie doch nur als Fremdling spricht*). Als Alfonso VI. 1085 Toledo eroberte, fand er eine Menge Einwohner, die zwar ihren Glauben beibehalten, aber ihre Sprache völlig verlernt hatten; und dieselbe Erfahrung hatte 1236 und 1248 auch Ferdinand der Heilige in Cordova und Sevilla wieder zu machen. Nur Alfonso, die Hofleute und sein Gefolge sprachen damals in Toledo castilisch. Nicht das Castilische, sondern — auf Andringen der französischen Geistlichkeit (Alfonso stand ganz unter dem Einfluß der Mönche von Clugny) — das Lateinische wurde Gerichtssprache und gleichzeitig führte man auch die französischen Buchstaben statt der gothischen ein. Noch bis zum Jahre 1212 wurden spanische Münzen mit arabischen Inschriften geprägt. Erst unter Ferdinand III. wurde das Castilische zur Staats- und Gerichtssprache erhoben. Noch bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts war aber der größte Theil der öffentlichen Schriftstücke in arabischer Sprache oder doch zugleich arabisch und lateinisch verfaßt**). Doch abgesehen von diesem geistigen Einfluß mußte im Laufe der Zeiten auch vielfach eine Vermischung des Blutes zwischen den beiden Völkern stattgefunden haben. Wie groß auch die Scheu zwischen ihnen anfänglich gewesen sein mag, die glühende Phantasie, die kochende Sinnlichkeit, die beiden eigen war, wird sie nur zu oft zu überwinden gewußt haben, zumal ihnen die verbotenste Frucht wohl auch die süßeste dünken mochte. Liebe, Ehrgeiz und Vortheil trieben, wie früher nicht wenige Spanier, so später viele der unterdrückten Araber zum Uebertritt an. Soll doch allein der heilige Vincent Ferrer († 1419) 8000 Sarazenen oder Araber und 25,000 Juden bekehrt haben. Wie viel orientalisches Blut mischte sich also nur in diesem einen Falle dem iberisch-celtisch-römisch-gothischen ein! Und wie viel mochte nicht früher von Phöniciern und Karthagern in das alte iberische schon eingeflossen sein! Wohl war die Reinheit seines Blutes und

*) Ticknor a. a. O. II. S. 448.

**) Klein a. a. O. VIII. S. 465.

seiner Abstammung eine der vornehmsten Quellen des altcastilischen Stolzes. Doch beweist dieser Stolz auch zugleich, wie groß die Vermischung daneben gewesen sein muß und in wie manchem Falle mag auch noch er illusorisch gewesen sein.

Wenn einzelne Forscher die Vermischung beider Racen als ein zu verschwindendes Moment betrachtet haben, um ihm irgend eine Bedeutung für den Einfluß des arabischen Geistes auf den spanischen zuzugestehen, so sollten sie wieder berücksichtigen, daß eine physische Vermischung zur Erklärung eines derartigen Einflusses nicht unumgänglich nothwendig ist. Wie wenig französisches Blut ist im vorigen Jahrhundert in das deutsche übergegangen und in welcher geistigen Abhängigkeit haben gleichwohl die Deutschen, trotz der religiösen Verschiedenheit, trotz der politischen Gegensätze und Kämpfe, von den Franzosen gestanden.

Gewiß, wenn frühere Geschichtsschreiber, besonders die spanischen, den Einfluß der Araber auf die spanische Poesie weit überschätzt haben, so geht man wieder heute in der Unterschätzung desselben zu weit, obschon man, abgesehen von jenen feineren Einflüssen, die man nicht mehr im Einzelnen nachzuweisen vermag, eine ziemliche Zahl von Thatsachen kennt, aus denen sich eine directe Einwirkung des arabischen Geistes nicht nur auf die unter der Herrschaft der Araber stehenden, sondern auch auf die sie bekämpfenden Spanier ergibt. So hat der vermeintlich zwischen ihnen bestehende Haß keineswegs ausgeschlossen, daß die spanischen Fürsten arabische Musiker, Dichter, Gelehrte an ihre Höfe beriefen und sich der Heilkunst arabischer Aerzte sorglos vertrauten, noch daß sie bei ihren Streitigkeiten untereinander Hülfe oder in schwierigen Lebenslagen, wie nach Ayala's Chronik Pedro der Grausame bei dem weisen Mauren Benhaatin, vertrauensvoll Rath bei dem Religionsfeinde suchten. Auch ließ Alfonso X. den Roman Calila é Dymna des Abdallah Ben al Mocuffa aus dem Arabischen in's Castilische übersetzen, wie früher schon König Jaime von Catalonien Sprüche und Sentenzen der Philosophen aus arabischen Büchern zusammenstellen ließ. Der erstere stand im vertrautesten Umgang mit den arabischen Gelehrten, die ihn bei seinen astronomischen Studien unterstützten. Der Einfluß der arabischen Dichter auf die spanischen Novellensammlungen und Romane wird allgemein zugegeben. Besonders ist das in Bezug

auf den Grafen Lucanor des Infanten Juan Manuel (1273 bis 1347) der Fall, von welchem Conde*) dargethan hat, daß sein Verfasser selbst noch im Style und in der Wortfügung den arabischen Vorbildern nachgestrebt habe, wie ja der Stoff unmittelbar arabischen Mustern entlehnt ist. Auch hinderte jener vielberufene Racenhaß nicht, daß trotzige, von ihrem Fürsten verfolgte Vasallen Schutz und Gastfreundschaft bei dem Glaubensfeind zu finden erwarteten und diese auch suchten und fanden, sowie daß die spanischen Ritter, in ihren Einzelkämpfen mit den maurischen, diese nicht nur an Tapferkeit, sondern auch an Großmuth zu übertreffen strebten und in den Zeiten des Friedens in freundlichem Verkehre mit ihnen standen, so daß es in einer spanischen Romanze heißt:

Granadin'sche gute Ritter,
Mauren zwar, doch edle Herrn —

und daß sie bei den Turnieren die Zierlichkeit, Galanterie und Virtuosität dieser letzteren zum Muster nahmen und auch hierin mit ihnen wetteiferten.

Wenn man freilich mit Wolf**) als einziges Kriterium für die Einwirkung des arabischen Geistes auf die spanische Dichtung den Nachweis einer unmittelbaren Aufnahme arabischer Stoffe und einer unmittelbaren Nachahmung arabischer Formen fordert, und dann dasjenige, was sich dafür ansprechen läßt, doch wieder theils aus anderen Verhältnissen erklärt oder in seiner Bedeutung herabsetzt, so wird man auch zu demselben absprechenden Urtheile, wie dieser, hierin gelangen müssen. Indessen sind gerade die wichtigsten Einflüsse so feiner und allgemeiner Natur, daß sie sich im Einzelnen schwer nachweisen, wenn auch im Ganzen sehr deutlich und sicher empfinden lassen und wenn auch die Form hierdurch in gewisser Weise bestimmt werden muß, wie ja in einem Kunstwerk überhaupt alles Form ist, so braucht diese darum doch noch keineswegs durchaus oder im Ganzen und Wesentlichen mit den Formen, welche diesen Einfluß mit ausüben, übereinzustimmen. Wenn man daher von dem arabischen Charakter und Colorit der Dramen eines Tirso de Molina oder Calderon

*) Gesch. d. arab. Herrsch. in Spanien I. Vorw. S. auch Wolf, Studien, S. 92 u. 93 und Clarus a. a. O. I. S. 364.

**) a. a. O. S. 521.

spricht, so kann man damit nicht im Entferntesten meinen, daß dramatische Formen der Araber darin nachgeahmt worden seien, da diese wahrscheinlich solche gar nicht besaßen oder uns doch bis jetzt nicht bekannt worden sind. Vielmehr bezieht sich ein solches Urtheil lediglich auf die sich in diesen Dramen darbietende Bildlichkeit des Ausdrucks, auf den Bilderschmuck und die Farbenpracht der Sprache, auf die musikalischen Wort- und tiefsinnigen oder auch nur tändelnden Gedankenspiele, auf die mystische Allegorie, die dialektische Spitzfindigkeit der einzelnen Darstellungen, sowie auf gewisse Seiten der darin geschilderten Sitten, besonders was das Verhältniß der Männer zu den Frauen und die Abgeschlossenheit dieser letzteren betrifft, Merkmalen also, denen man auch in der arabischen, wie überhaupt in der orientalischen Dichtung begegnet, die man aber zum Theil auch aus dem Naturel und Charakter des Spaniers, aus der Natur seines Landes, aus dem scholastischen Geiste des Mittelalters und aus dem Einflusse der französischen, insbesondere der provençalischen Poesie erklären kann, freilich nicht immer völlig genügend.

Es sind gerade diese verschiedenen Verhältnisse, die auf die Poesie der Spanier unzweifelhaft alle einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, welche den Nachweis des arabischen Einflusses so sehr erschweren. Doch bleibt zu beachten, daß der scholastische Geist des Mittelalters sich wesentlich mit unter dem Einflusse der Araber ausgebildet hat und die provençalische Dichtung demselben sich wohl ebenfalls kaum ganz entzogen haben dürfte. Dieselben Dichter, welche vom Hofe Friedrich II. in Palermo die italienischen Formen des Sonetts, der Ottavarima, der Terzine nach Frankreich übertrugen, mußten dort auch in Berührung mit den arabischen Dichtern gekommen sein, die jener Kaiser ebenfalls in seine Nähe und seinen Umgang gezogen hatte. Auch sonst wird es ihnen aber nicht an unmittelbaren Berührungen mit ihnen gefehlt haben. Zwei vorzügliche Kenner der Musik, der Abbé Raillard und Fétis, haben arabischen Einfluß in den Tonweisen des provençalischen Mysteriums les vierges sages et les vierges folles nachzuweisen gesucht. Coussemaker *) hat dem zwar widersprochen, doch ist diese Frage hierdurch

*) Drames liturgiques du Moyen Age p. 314.

noch nicht endgültig zum Abschluß gebracht. Allerdings scheinen die Altspanier, welche die asturischen Gebirge und jene Landschaften bewohnten, welche sie nach den vielen Burgen, die sie daselbst anlegten, Castilien genannt hatten, in ihrer Sprache noch lange von den Arabern keinerlei Einfluß erlitten zu haben, da sowohl die dem Jahre 1145 angehörende Urkunde, welche der Stadt Oviedo das Stadtrecht gewährte, wie die um zehn Jahre später der Stadt Aviles ertheilte, noch frei von jeder Beimischung arabischer Wörter ist.

Nach Sarmiento enthält das castilische Idiom, wie es sich allmählich herausgebildet hat und später herrschend wurde, auf 100 Theile etwa 60 reines oder verdorbenes Latein, 10 Theile, welche der Kirchensprache und dem Griechischen zukommen, 10, welche von den nördlichen Völkerschaften und ebensoviel, welche von den Arabern herrühren, während er die noch übrigen 10 Theile den Einflüssen der Zigeunersprache und denen Ostindiens und Amerikas beimißt. Von den arabischen Bestandtheilen sagt Diez*): „Fast alle diese Fremdlinge, welche größtentheils leicht zu erkennen sind, bezeichnen Gegenstände oder wissenschaftliche Begriffe, vorzüglich aus den Naturreichen, der Heilkunde, Mathematik, Astronomie, Musik ꝛc.; verschiedene betreffen Staatseinrichtungen, besonders Aemter und Würden, Maße und Gewichte, auch das Kriegswesen ist vertreten. Nicht ein einziges Wort ist aber aus der Sphäre des Gemüths entlehnt, als ob das Verhältniß zwischen Christen und Mahomedanern sich schlechthin auf den äußeren Verkehr beschränkt, keine herzliche Annäherung wie zwischen Römern und Gothen gestattet hätte." Es sind vornehmlich die dieser Stelle zu Grunde liegenden Thatsachen, auf welche man sich so vielfach berufen, um jeden tieferen Einfluß der arabischen Geistescultur auf die spanische Dichtung in Abrede stellen zu können. Und doch wie wenig entsprechen sie diesem Zwecke. Denn hatte die spanische Bevölkerung der südlicheren, von den Arabern besetzten Landstriche, da sie die ganze arabische Sprache willfährig annahm, nicht auch die in der Sphäre des Gemüths liegenden Worte mit in sich aufnehmen müssen? Gab sie nicht erst nach längerem Widerstand die letztere gegen die spanische auf? Wenn sich aus der Annahme der Sprache allein

*) Grammatik der romanischen Sprachen. 3. Aufl. I. S. 94.

schon auf ein herzliches, inniges Verhältniß schließen ließe, so würde das zwischen der spanischen Bevölkerung der von den Arabern beherrschten Gebiete und diesen letzteren hierin gewiß nichts zu wünschen übrig gelassen haben. Und wenn es zwischen der arabischen und der castilischen Sprache zu keiner Verschmelzung, sondern nur zu einer Aufnahme von einzelnen Worten kam, während die gothische Sprache die lateinische, obgleich auch sie nicht wahrhaft miteinander verschmolzen, doch in ihren Wortfügungen allmählich näher bestimmt hatte, so erklärt sich dies daraus, daß die Araber, die ja so lange sie Sieger waren, den ihnen unterworfenen Spaniern, ebenso wie die Römer, ihre ganze Sprache aufgedrängt hatten, den Castiliern nicht wie die Gothen als Sieger, sondern als Besiegte gegenüberstanden, daß nicht sowohl sie, als die von ihnen früher beherrschten Spanier, die ihre Sprache adoptirt hatten, hier in Betracht kamen und die castilische Sprache von beiden nicht so wie früher die römische von den Gothen im Verkehre und Umgange allmählich erlernt wurde, weil sie ihnen jetzt schulmäßig gelehrt ward.

Als die Altspanier verhältnißmäßig früh aus den asturischen Gebirgen hervordrangen und sich allmählich die Landschaft bis zur Gebirgskette Guadamara eroberten, mochte die christliche Bevölkerung derselben ihre Sprache noch nicht aufgegeben oder doch nicht verlernt haben. Man brauchte daher auch nur diejenigen arabischen Wörter in die castilische Sprache aufzunehmen, welche Gegenstände, Verhältnisse und Erscheinungen betrafen, die man bisher nicht gekannt hatte und für die es in der eigenen Sprache noch an jeder Bezeichnung fehlte. Als man dagegen später jene Gebirgskette überschritt und eine Bevölkerung vorfand, die ihre eigene Sprache verlernt hatte, war die castilische bereits Schriftsprache geworden, so daß sie nun eben so wie etwa die lateinische gelehrt werden konnte und auch wirklich gelehrt wurde und ebensowenig wie diese hierbei eine Umbildung zu erfahren brauchte.

Kein Zweifel, daß neben ihr noch eine freiere, lässigere Volkssprache hergehen mochte und diese vielleicht eine Menge anderer arabischer Wörter mit in sich aufgenommen hatte. Allein diese Sprache konnte in solcher Beziehung um so weniger einen Einfluß auf die Schriftsprache gewinnen, als man sich nur zu bald wegen der Ver-

folgungen, die das arabische Wesen erfuhr, dieser arabischen Beimischungen zu entäußern suchen mußte, um nicht verdächtig zu werden. Inzwischen beweist die Aufnahme des Artikels Al in die Wortbildung der castilischen Sprache, zu welcher man nur durch den Wohllaut bestimmt wurde, daß man ein Gefühl für die Schönheit der arabischen Sprache hatte, dem man sich nicht ganz zu entziehen vermochte.

Die Romanze ist die älteste der uns bekannt gewordenen Dichtungsformen der Spanier. Sie war ursprünglich reine Volkspoesie und setzte sich durch bloße Tradition bis in's 16. Jahrhundert fort. Man kennt die Romanzendichtungen nur aus späteren Sammlungen, daher wohl nicht in ihrer ursprünglichsten Form. Bernardo del Carpio, Fernan Gonzalez, die sieben Kinder von Lara, sowie der Cid sind ihre vornehmsten Helden, von denen der erste dem 8., die mittelsten dem 10., letzterer dem 12. Jahrhunderte angehören. Der Name Romanze tritt erst, wie es scheint, im 15. Jahrhundert auf, früher hießen diese Gesänge Cantares. Sie scheinen zuerst in fliegenden Blättern veröffentlicht worden zu sein. Die älteste uns bekannte Sammlung gehört nach Ticknor vielleicht dem 15. Jahrhundert noch an, jedenfalls erschien sie vor dem 1511 veröffentlichten Cancionero von Valencia*). Die Grundform der spanischen Romanze ist der Redondillenvers**), worunter man sechs- und achtsilbige trochäische Verse versteht, die ursprünglich durch Reime miteinander verbunden waren. Später erhielten diese Verse auch eine Verdoppelung zu zwölfsilbigen (versos de arte mayor) im Gegensatze zu jenen anderen (den versos de arte comun oder real). Die ältesten Romanzen bestehen meist aus Strophen von acht kurzen Redondillenversen (vierzeilige treten erst später auf), von denen die geraden gereimt, die ungeraden reimlos sind. Oft läuft ein und derselbe Reim durch mehrere oder auch durch alle Strophen der Romanze. Zuweilen, wenn der schickliche Reim sich nicht einstellen wollte, ließ man denselben wohl aus oder begnügte sich mit dem unvollkommenen Reime, der Assonanz. Was anfänglich

*) Ticknor a. a. O. II. S. 529.

**) Zu unterscheiden von der Redondille selbst, einer vierzeiligen Strophe vierfüßiger Trochäen, von denen die zwei äußeren und die zwei inneren durch Reime verbunden sind, in der Stellung 1, 2, 2, 1.

nur eine Auskunft war, wurde jedoch, nachdem man darin einen besonderen Reiz erkannt haben mochte, zur Regel, die zugleich eine größere Freiheit der Bewegung verlieh.

Besonders das Festhalten desselben Reims durch das ganze Gedicht hat arabischen Einfluß vermuthen lassen. Die Nothwendigkeit eines solchen liegt zwar keineswegs vor. Ebensowenig wird aber die Möglichkeit desselben durch die Gründe der Gegner ausgeschlossen, die sich theils auf die Einfachheit der Redondillenform, theils darauf berufen, daß diese dem Charakter der spanischen Sprache und ihrer Wortbildungen mehr als jede andere entspricht. Doch eben deshalb würde das arabische Vorbild auch um so bereitwilligere Aufnahme gefunden haben, so daß es nur darauf anzukommen scheint, ob die Spanier bereits eine Dichtung in der asturisch-castilischen Sprache und zwar gereimte Redondillen besaßen, ehe sie die arabische Dichtung kennen lernten.

Der Ton der ältesten spanischen Romanzen ist ein überaus einfacher, naturwüchsiger, schlichter. Der Ausdruck und Vortrag eher unbeholfen, aber gedrungen, gegenständlich und voll dramatischen Leben. Der Charakter ein überwiegend epischer und wenn auch nicht auf die individuelle Stimmung des Dichters, so doch auf die allgemeine der Hörer bezogen, daher selbst schon die ältesten Romanzen nicht ohne einen lyrischen Anflug sind. Sie behandeln fast immer nur einen einzelnen Fall, eine einzelne Handlung oder Situation, die durchgängig dem unmittelbaren Leben entnommen sind, das Bedeutende derselben in einfacher Weise heraushebend. Die Kürze, mit der sie den Hörer in den Vorgang einführen und die Darstellung wieder abbrechen, sobald diesem Interesse genügt ist, gibt ihnen etwas fragmentarisches. Obschon sie jede Reflection und alles unmittelbar Lehrhafte vermeiden, haben sie doch nicht selten den Charakter des Beispiels.

Daß sich bei den Spaniern nur die kleine Form der Romanze, aber kein eigentliches Epos entwickelte, hat man auf den Mangel an allem Mythus zurückgeführt. Lemcke wendet hiergegen ein*): „alle germanisch-romanischen Nationen und die in Deutschland zurückgebliebenen Germanen hatten ihr eigenes Sagen- oder

*) a. a. O. II. S. 9.

Heldenzeitalter, welches zugleich der Born ihrer eigenen Volksdichtung war. Für Deutschland ist dies die Völkerwanderung, für Frankreich das Zeitalter der Karolinger, für Spanien die Periode der Kämpfe gegen die Araber von 711—1100. Alle diese Perioden tragen das gemeinschaftliche Merkmal, welches meiner Ansicht nach die Bedingung der Sagenbildung und somit der ursprünglich epischen Volksdichtung ist; sie sind nämlich Zeitalter der Wiedergeburt der Völker, Bildungen neuer Nationalitäten aus gemischten Elementen. Die Romanzen waren eben echte Volksdichtung, lang ausgesponnene Epopäen sind dies überhaupt nicht." Daß in Spanien aber Niemand auftrat, welcher diese fragmentarischen Gesänge zu einem geschlossenen Ganzen vereinigte, erklärt Lemcke lediglich aus dem Nationalgeiste der Spanier, für welchen sie schon die ganz entsprechende Form gewesen seien. Sollte darauf aber nicht noch der Umstand hingewirkt haben, daß hier die Kunstdichtung sehr früh von einem ganz anderen Geiste als die Volksdichtung bewegt und in andere Richtungen getrieben wurde?

Dies läßt sich vielleicht aus dem Vergleiche der älteren Cidromanzen mit dem Poëma del Cid erkennen, dessen Entstehen Dozy, wie es scheint am richtigsten, in den Anfang des 13. Jahrhunderts gelegt hat und von welchem eine Abschrift vom Jahre 1245 oder 1345 (die Zahl ist nicht genau zu erkennen) erhalten geblieben ist, da sich das Poëma als ein, wenn auch nur schwächlicher Versuch einer zusammenfassenden epischen Dichtung darstellt. Sowohl das Poëma wie die alten Romanzen verherrlichen den Nationalcharakter des Spaniers, wie er im Ritterthume der Zeit zu bedeutendstem Ausdrucke kam. Wie verschieden aber tritt uns derselbe aus ihnen entgegen! „In den alten Volksromanzen," sagt Wolf*), „erscheint der Cid noch ganz als der Sohn seiner Werke, in einigen sogar als Bastard, in anderen als der Sohn eines Müllers, in den meisten als Abkömmling eines alten Rittergeschlechts, welches der Sage nach an der Spitze der halb patriotischen, halb republikanischen Regierung von Castilien stand, der durch seine Thaten zum reichen Manne und mächtigen Herrn (Cid) geworden, als stolzer, auf seine Selbständigkeit pochender Rico hombre, der sich selbst vor seinem

*) Blätter für literarische Unterhaltung 1850, S. 222 u. f.

König nicht demüthigt, seinem Vater es verübelt, daß er nach Hofe geht, um dem König die Hand zu küssen, aber stolz darauf ist, den König auf seine Kosten zu unterstützen, wenn er ihm nur freien Willen läßt. Diesen Charakter des Cid, des ächten Repräsentanten der altcastilischen Rico hombria, hat selbst die cronica rimada treuer bewahrt als das ältere Poëma, in welchem der Nachdruck auf der Vasallentreue des Cid und auf der ihm zum Lohne dafür werdenden Verbindung seines Geschlechts mit dem königlichen liegt. Kurz, auch hier ist der Cid noch ein ächter Spanier, aber schon im feudalritterlichen Costüme, wie es unter Alfons VI. und VII. (dem „buen Emperador“ des Poëma) durch die von beiden begünstigten Franzosen auch in Castilien immer mehr eingebürgert ward.“ — Da die cronica rimada den Cid in einem volksthümlicheren Sinne auffaßt und das Gewicht wieder mehr auf das Unabhängigkeitsgefühl als auf die Vasallentreue desselben legt, so dürfte dies vielleicht darauf hindeuten, daß der Geist, welchen die castilischen Könige dem Ritterthume einimpfen wollten, doch nicht überall so bereitwillige Aufnahme fand.

Der Umschwung, welchen hier Wolf hauptsächlich dem Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Geistlichkeit beimißt (wofür er sich theils auf die in Folge eines Aufrufs Alfonso III. erfolgte Theilnahme süd- und nordfranzösischer Ritter an den Kämpfen gegen die Ungläubigen — denen man in den meisten castilischen Städten auch damals besondere Frankenquartiere einrichtete — so wie auf die Rolle beruft, welche die Mönche von Clugny im Rathe Alfonso VI. spielten, deren Abt Bernhard von diesem zum Erzbischof von Toledo erhoben wurde), beruhte noch überdies auf den inzwischen veränderten Verhältnissen des castilischen Reichs. Das altspanische Ritterthum, aus dem Volke hervorgegangen, stützte seine bevorzugte Stellung hauptsächlich auf seinen Besitz und auf die Tapferkeit, mit welcher es diesen und seine Unabhängigkeit sowohl gegen den äußeren Feind, wie gegen die Vergewaltigung durch seine Fürsten vertheidigte, deren es andererseits doch als Feldherren im Kriege, im Frieden als oberster Richter und Schlichter bedurfte. Nicht minder sah es sich aber bei der Vertheidigung nach Außen auf das Volk angewiesen, dessen Recht und Besitz es zugleich mit den seinigen schützte. Mit

einem Worte, das Ritterthum hatte durch die Verhältnisse lange einen demokratischen Charakter gehabt, der es um so volksthümlicher machte, je einfacher und strenger seine Sitten waren, je mehr sich ihm das Volk durch tiefe Religiösität, durch die Liebe zum Vaterland und zur Familie (denn nur diese besang die ältere Romanze) verbunden fand. — Mit dem Vordringen in die von den Arabern innegehabten Länder mußte sich aber hierin eine bedeutende Aenderung vollziehen. Man braucht nur die von Diez in den spanischen Sprachschatz eingegangenen arabischen Wörter in Betracht zu ziehen, um, was auch dieser schon hätte hervorheben sollen, zu erkennen, wie viele Gebiete der Anschauung der altspanischen Ritterschaft nun neu erschlossen wurden und wie tief eingreifende Wirkungen dies fast auf alle Gebiete des Lebens, daher auch auf die Sitten, ausüben mußte. Auch konnte man, nachdem der Gebirgszug von Guadamara zwischen den neuen spanischen Reichen und den Arabern lag, die Aufmerksamkeit mehr auf die inneren Verhältnisse richten. Das Ritterthum, weniger wie vordem darauf angewiesen, seine Interessen mit denen des Fürsten und des Volks zu verbinden, schloß sich in dem Maße mehr zu einem besonderen, sein Sonderinteresse verfolgenden Stande zusammen, als die Fürsten bestrebt waren, dasselbe in ein gesetzlich geregeltes Abhängigkeitsverhältniß von sich zu bringen, worin sie durch die Geistlichkeit unterstützt wurden, die um ihrer eigenen Zwecke willen die staatliche Einigung zu festigen und darum auch das Interesse des Volks mit dem der Fürsten gegen dasjenige des Ritterthums zu verbinden suchte. Daher die spanischen Könige seit dem 11. Jahrhundert die noch von der Römerzeit stammenden Municipalverfassungen in den Gemeinde- und Städterechten (fueros) neu bestätigten*). Erst jetzt bildete sich allmählich das spanische Ritterthum zu einem feudalen aus, erst jetzt entwickelte sich jener Begriff der ritterlichen Ehre, der in den mit immer größerer Spitzfindigkeit, zu immer größerer Starrheit entwickelten Begriffen der kirchlichen Strenggläubigkeit, der Vasallentreue und der Frauenverehrung wurzelte, welche mehr und mehr an die Stelle der früheren Frömmigkeit, des früheren

*) Wolf a. a. O. S. 278.

Unabhängigkeitsgefühls, der früheren Familien- und Gattenliebe getreten waren. Gewiß hat zu diesem Umschwunge der Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Ritterdichtung, besonders der provençalischen, wesentlich beigetragen, welche letztere vornehmlich die nun im Gegensatze zu der alten volksthümlichen sich entwickelnde höfische Dichtung bestimmte. Schon in dem Poëma del Cid tritt der französische Einfluß in der Aufnahme des Alexandriners auch äußerlich hervor. Bald aber wurden selbst noch die Stoffe der nordfranzösischen Dichtung entlehnt, während an den Höfen der Grafen von Barcelona und der Könige von Aragonien die provençalische Minnedichtung in Aufnahme kam und nachgeahmt wurde. Wir wissen bereits, daß Johann I. von Aragonien in Barcelona eine Akademie nach dem Vorbilde derjenigen von Toulouse gründete. Diese Anstalt wurde unter Martin und Ferdinand I. noch mehr begünstigt. Ja der letztere führte in seiner Vorliebe für die provençalische Dichtung die provençalische Sprache sogar als Gerichtssprache ein*). Dieses Beispiel wirkte auch auf Castilien herüber. Auch hier kam die provençalische Dichtung in Aufnahme; auch hier regte sie bald zu Nachahmungen an, besonders seit der Zeit Alfonso X. und unter dessen eigenem Vorgange, der sich dazu theilweise der dem provençalischen näher stehenden galizischen Mundart bediente, in der sich der provençalische zehnsylbige Vers mit jambischem Tonfall bereits eingebürgert hatte**).

Die Einführung der provençalischen Minnedichtung in die spanische war für die Entwicklung der letzteren aus zwei Gründen von größter Wichtigkeit. Einmal weil das Gefühl für den kürzeren Vers wieder geweckt, der Alexandriner hierdurch verdrängt und der Uebergang zu dem nationalen trochäischen Verse wieder gefunden wurde. Schon Alfonso X. wendete bei seinen lyrischen Cantigas außer den provençalischen Versformen die kurze Redondille und, wie es scheint, auch zum ersten Male die gedoppelte, die versos de arte mayor, an. Sodann weil hierdurch, wahrscheinlich zum ersten Male, ein rein lyrisches Element in die spanische Dichtung eintrat,

*) Clarus a. a. O. II. S. 25.
**) Wolf, Studien, S. 191.

was für die Entwicklung der dramatischen Poesie von höchster Bedeutung war und auch auf den Charakter der späteren Romanzendichtung mit einwirkte. Bemerkt mag hier werden, daß sich die spanische Minnedichtung trotz der überwiegenden Reflexion und Gedankenspielerei durch größere Herzlichkeit vor der provençalischen auszeichnete.

Alfonso X. war aber auch der Begründer der spanischen Prosa, in welche sich später das Kunstepos verlor, um dem Romane den Platz zu räumen. Daneben entwickelte sich zugleich eine lehrhafte Dichtung, die sich in zwei verschiedene Richtungen, eine mystisch-religiöse (zu welcher schon Gonzalo de Berceo [um 1200—1270] den Grund legte) und eine satirische theilte, welcher letzteren freilich, wie dies bei Juan Ruiz, dem Erzpriester von Hita, noch mehr aber in dem Grafen Lucanor des Infanten Juan Manuel zu sehen, das Lehrhafte nicht selten nur Vorwand war. Das Lehrgedicht wurde meist durch die Allegorie erdrückt. Auch behauptete, wie Clarus sagt, das theologische Moment das Uebergewicht über das didaktische. Doch bedurfte, wie er hinzusetzt, der moralische Ernst und die Würde des castilianischen Charakters immer des Bekenntnisses der Grundsätze einer edlen Rechtlichkeit. Die Poesie sei ihm hierbei zum Beichtstuhl geworden*).

Diese höfische Dichtung hatte sehr früh einen gelehrten Charakter angenommen, daher ihr die italienische Dichtung, mit welcher man durch den aragonischen Hof jetzt bekannt gemacht wurde, sehr zusagen mußte. Nicht nur die Formen des Sonetts, der Octava rima, der Terzine kamen in Aufnahme, auch die mystisch-spiritualistische Allegorie Dante's (wie das Labyrinth des Juan de Mena und die Visionen und Allegorien des Micer Francisco Imperial beweisen), sowie die gedankliche Vertiefung der subjectiven Empfindung Petrarca's (ich erinnere an Ausias March) fanden Nachahmung. Unter Juan II., welcher in seiner Residenz Valadolid einen wahren Dichterhof hielt, an dem die Marqueses von Villena, von Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique neben vielen Anderen blühten, bildeten sich zwei verschiedene Schulen dieser Richtung aus, die von Sevilla, welche sich un-

*) a. a. O. II. S. 239.

mittelbar an die galizische Schule anschloß und die von Valencia, welche unter der Herrschaft des Akademismus der Gaya ciencia stand. Die poetischen Künsteleien, welche jetzt in die Mode kamen, riefen auch die Glosse hervor, die, wie es Clarus richtig bezeichnet, der kürzeste Ausdruck des diese Periode der Dichtung kennzeichnenden bloßen Variationsgeistes war, und zu einer wahren Wucherblume derselben wurde*).

Auch der Einfluß der römischen Dichter tritt jetzt bestimmter hervor. Ovid war den spanischen Dichtern, wie aus den Schriften des Erzpriesters von Hita hervorgeht, schon länger vertraut. Auf die Bekanntschaft mit Plautus und Terenz konnte schon früher gelegentlich hingewiesen werden. Unter Juan II. wurden aber auch und auf seine Veranlassung die Tragödien des Seneca, in dem ja iberisches Blut floß, und vielleicht eben darum, von Alonzo de Cartagena übersetzt. Der Marques von Villena, der Gründer einer Akademie, welcher die göttliche Komödie des Dante übersetzt hat, übertrug den Virgil und die Redekunst des Cicero in's Castilische.

Die höfische Dichtung war auf diese Weise in einen immer schärferen Gegensatz zu der volksthümlichen Romanzendichtung gerathen, die neben ihr herlief, und auch noch jetzt sich nur durch mündliche Ueberlieferung fortpflanzte. Auch sie konnte jedoch, noch ehe sie in die Hände der gelehrten höfischen Dichter überging, sich dem Einflusse des diesen innewohnenden Geistes nicht ganz entziehen, weil dieser zugleich in das Leben mit übergegangen war. Besonders seit Gründung der Ritterorden, vor Allem des von Alfonso XI. gegründeten Ordens de la banda, welcher das ritterliche System von Glaube, Minne und Ehre zu subtilster Ausbildung brachte, drangen diese Begriffe mehr und mehr in das Leben ein und theilten sich dem aufblühenden Bürgerthum, ja überhaupt dem Nationalbewußtsein des Spaniers mit. Als Beispiel, daß der Begriff der Lehnstreue nicht blos in dem Munde der Dichter lebte, mag hier jenes Ramon Muntaner's aus Catalonien gedacht werden, der sie auch noch poetisch verherrlicht hat. „Seine Treue gegen das Königshaus von Aragonien," sagt Ticknor," war bewundernswerth. Er diente ihm ununterbrochen, erduldete oft Gefangenschaft für das-

*) a. a. O. II. S. 123.

selbe und hat in 32 Schlachten für dessen Interessen gekämpft. Sein Leben war ein wahrhaftes Leben ritterlicher Lehnstreue und fast alle 298 Capitel seiner Chronik (Jaime I. und seiner Nachfolger) sind davon eben so voll, wie es einst sein Gemüth war"*). Für die Aechtheit des in diesen Dichtungen lebenden Minnegeistes will ich mich nur auf den Sänger Macias berufen, welchen der Marques de Santillana „den großen Verliebten“ nannte, und der, ein Opfer seiner Liebestreue, von der Lanze seines eifersüchtigen Nebenbuhlers im Gefängnisse starb**), sowie auf Garci-Sanchez, der in seiner „Hölle der Liebe“ die wirklich erlebten Gefühle einer unbefriedigten Leidenschaft zu dem zugleich überstiegensten und wahrsten Ausdrucke brachte***). Selbst jenes irrende Ritterthum, welches Cervantes später verspottete, war keineswegs nur eine Ausgeburt dichterischer Phantastik, es fehlte auch ihr nicht an Beispielen im wirklichen Leben, wofür der Ritter Suero de Quinomes Zeugniß ablegen mag, welcher 1434 ein ganzes Jahr die Brücke von Orvigo besetzt hielt, Herolde an die Höfe der ganzen Christenheit schickte, mit der Meldung, daß jeder Ritter, welcher die Brücke passiren wolle, mit ihm einen Kampf zu bestehen habe. In der That eilten abenteuernde Ritter aus allen Himmelsgegenden herbei, welche sämmtlich von ihm überwunden wurden†).

Unter der schlaffen Regierung des ausschweifenden Heinrich IV. verlor das Ritterthum und die höfische Dichtung an Ansehen. Es gab jetzt keinen geschlossenen Dichterhof mehr. Bürgerliche Elemente waren in die Kunstdichtung eingedrungen. Die Romanzendichtung, deren sich diese bemächtigt hatten, hörte zwar darum nicht auf, aber sie erhielt einen anderen Inhalt und ein anderes Costüm. Es kamen jetzt die von den französischen Pastourelles und den italienischen Eklogen ausgehenden Schäfer-, Fischer- und Bauerromanzen in die Mode, die Wolf als eine Art höfischer Dorfpoesie bezeichnet hat††). Ihnen schlossen sich später die Zigeuner- und Gaunerromanzen an. Der arabische Einfluß aber zeigte sich jetzt deutlicher in den

*) a. a. O. I. S. 261.

**) Clarus, Darstellung d. span. Liter. im Mittelalter II. S. 143 u. f.

***) Clarus a. a. O. II. S. 149 u. f.

†) Ebendas. I. S. 64.

††) Studien S. 216.

Morisken-Romanzen, deren es zwar schon unter den alten Ritterromanzen gegeben hatte, die aber jetzt eine kunstmäßigere, zum Theil auch nur erkünstelte Ausbildung erhielten. Wenn man ihnen auch vielfach mit Recht Wahrheit der Darstellung absprechen konnte, so wird man ihre Bedeutung gleichwohl nicht unterschätzen dürfen, da sie ein beredtes Zeugniß dafür ablegen, wie sehr maurisches Wesen sich der Phantasie der Spanier bemächtigt hatte — ein Einfluß, der den Untergang jenes ritterlichen Volkes in Spanien noch lange überdauerte.

Grade jetzt aber sollte und mußte der, seine Kraft nun hauptsächlich von dem emporblühenden Bürgerthum empfangende Nationalgeist der Spanier, der aber wesentlich von dem allmählich versinkenden Ritterthum in seinem Charakter bestimmt worden war, in stolzer Stärke emporflammen, jetzt, wo nach der glorreichen, völligen Besiegung der Mauren durch das Ehebündniß Ferdinands von Aragonien mit Isabella von Castilien die bisher einander so vielfach bekämpfenden spanischen Reiche zu einem einzigen mächtigen Staate vereinigt wurden, eine Mundart, die castilische, darin herrschend ward und die Entdeckung Amerika's einen ungeahnten Reichthum herbeiführte.

Wenn die politische Größe und Machtstellung, welche Spanien unter diesen Einflüssen in Kurzem gewann, nicht mit der Blüthe zusammenfiel, zu welcher sich die spanische Dichtkunst entwickelte, deren voller Glanz sich im Drama entfaltete, so liegt der Grund davon hauptsächlich in der Gegenwirkung, welche die freie Entwicklung der Geister durch die im Jahre 1480 errichtete Inquisition erfuhr. Trotz all der fremden Einflüsse, unter denen sich der Nationalgeist entwickelt hatte, war ihm doch eine selbständige Eigenthümlichkeit erhalten geblieben, welche dem nationalen spanischen Drama seine besondere Form und Gestalt und seine eigenartige Bedeutung geben sollte.

II.

Von den Anfängen des nationalen Dramas bis Lope de Rueda.

Die frühesten geistlichen, höfischen und volksthümlichen Spiele. — Mangel an wirklichem dramatischen Charakter. — Antheil, welchen der Gegensatz zwischen der höfisch-conventionellen Lyrik und der volksthümlich-nationalen Epik hieran hat. — Ver-

söhnung dieses Gegensatzes. — Versuche einer Verschmelzung lyrischer und epischer Elemente zum Dramatischen. — Einfluß der Romanzendichtung und des Tanzes auf die Ausbildung von Drama und Schauspielkunst. — Dialogische Form der Romanzen und einiger lyrischen Dichtungsarten. — Gespräche mit dramatischem Anflug. — Der Mingo Revulgo des Rodrigo Cota. — La Celestina. — Verfasser derselben. — Rodrigo Cota und Fernando de Rojas. — Charakter, Inhalt und Bedeutung jener Dichtung. — Die Eklogen des Juan del Encina. — Bartolomé de Torres Naharro und seine Propoladia. — Verhältniß der Inquisition zum Drama. — Charakter der Dramen Naharro's. — Gil Vicente und seine dramatischen Dichtungen. — Satirischer Charakter derselben. — Die Nachfolger dieser Dichter. — Zustand der Bühne. — Erste Theater. — Ungunst der Zeit für die Entwicklung derselben. — Die gelehrte italienische Schule. — Die autos sacramentales.

So gering auch die Reste und Nachrichten sind, welche aus der mit der gänzlichen Unterwerfung der Araber abschließenden Periode von dem mittelalterlichen spanischen Drama bisher an's Licht gezogen worden sind, so läßt sich doch soviel mit Sicherheit sagen, daß sich in ihr sowohl ein kirchliches, wie ein höfisch-gelehrtes Drama zu entwickeln begann und beiden gewisse volksthümliche Spott- und Scherzspiele gegenüberstanden, welche ihre Entstehung theils ganz unmittelbar dem Volksübermuthe selbst, theils handwerksmäßigen Berufsschauspielern der allergewöhnlichsten Art verdanken mochten.

Nach dem, was wir davon wissen, zerfielen die kirchlichen Spiele hier, wie in allen übrigen Ländern, in eigentliche Mysterien und in Mirakelspiele, unter dem gemeinsamen Namen von Sacra Representaciones. Sie wurden in Kirchen, Palästen und bei den Umzügen des Fronleichnamsfestes, und in diesem Falle wenigstens später, auf beweglichen Bühnen, carros, zur Aufführung gebracht, wonach sie wohl auch carros triumfales genannt wurden. Wenn wir Blas Nasarre hierin vertrauen dürften, so würden dieselben zuerst bei den Pilgerfahrten nach St. Jago de Compostella zur Anwendung gekommen sein. Vielleicht wurden sie anfangs an gewissen Stellen, an denen die Procession vorüberführte, zur Aufführung gebracht. Später geschah es aber immer erst nach Schluß der kirchlichen Feier. Auch hatten diese Fronleichnamsspiele bisher noch nicht den Charakter der späteren Autos. Erst im nächsten Jahrhundert erscheinen die Namen der Autos und farsas sacramentales; wobei das Wort Farsa im ursprünglichen Sinne des Ausfüllungsstücks gebraucht wurde. Zu dieser Zeit be-

handelten die Autos aber die Lebensgeschichten der Heiligen, während die Farsas in religiösen Allegorien bestanden. Aus jenen bildeten sich später die Comedias divinas oder de santos, aus diesen die eigentlichen Autos sacramentales aus. Diesen ernsten heiligen Spielen standen nun also, wie aus den Gesetzen der Siete partidas und aus den Verboten der Concile erhellt, die juegos de escarnia (Spottspiele) gegenüber, die, so oft sie auch aus den Kirchen vertrieben wurden, sich immer wieder in diese eindrängten.

Die dramatischen Spiele der höfischen Dichter zerfielen in Gelegenheitsstücke, welche auf die Verherrlichung einer Persönlichkeit oder eines Ereignisses ausgingen und in Streitspiele, welche die Durchführung eines religiösen oder moralischen Gedankens zum Zweck hatten. Beide waren meist allegorischen Charakters. Auch ihnen standen wieder volksthümliche Possen- und Spottspiele gegenüber, die von mehr realistischem Charakter waren. Daß jenes früher erwähnte Spiel: L'hom enamorat e la fembra satisfeta, obschon es bei Hofe aufgeführt wurde, zu ihnen gehörte, ist wahrscheinlich, da es im Volksdialekte verfaßt war. Dagegen ist völlig gewiß, daß die Joglars schon lange die Aufführung dramatischer Spiele zu einem Theile ihres Berufs machten und hierbei auch Frauen mitwirkten. Aus verschiedenen Nachrichten erhellt, daß diese Spiele ursprünglich mit Tänzen, später wohl auch mit Gesängen verbundene Pantomimen waren.

Alle diese Spiele hatten noch das mit einander gemein, daß sie an einem Mangel an Einsicht in das Wesen des Dramatischen und nicht selten auch noch an dem in den Zweck einer künstlerischen Darstellung überhaupt litten, was die Entwicklung des spanischen Dramas fast noch mehr hemmte als der Dogmatismus und die Enge des kirchlichen Glaubenseifers, sowie das scholastische Begriffswesen der bald nur tändelnden, bald mit Gelehrsamkeit prunkenden höfischen Poesie. Denn jener Mangel hinderte alle lebendige individuelle Gestaltung, sowie die Verschmelzung der lyrischen und epischen Elemente, aus welchen das Dramatische doch erst hervorgeht und die in jenen Spielen meist noch getrennt neben einander herliefen. Dies war um so erklärlicher, als die spanische Epik ihren volksthümlich nationalen Ursprung noch immer nicht verleugnete, wogegen die Lyrik von einem überwiegend höfischen

und von den verschiedensten fremden Einflüssen, provençalischen, nordfranzösischen, italienischen und wohl auch arabischen, bestimmtem Charakter war. Die spanische Epik stand zu der spanischen Lyrik jetzt in einem ähnlichen Gegensatz wie das aufblühende, von nationalem Stolze erfüllte Bürgerthum zu dem zum Hofadel herabgleitenden Ritterthume. Die Verschmelzung jener zur dramatischen Poesie forderte daher in gewissem Sinne zugleich die Verschmelzung des gegensätzlichen Geistes, welcher die letzteren beiden bewegte. Wir sahen, daß diese Verschmelzung in der jüngsten Zeit sowohl auf dem Gebiete der Epik, wie auf dem der Lyrik versucht wurde, daß die höfischen Dichter sich der volksthümlichen Romanze, die volksthümlichen dagegen der Formen der höfischen Lyrik bemächtigten und ihnen einen neuen, frischen Geist einzuhauchen suchten. Auch erhielten hierdurch die volksthümlichen lyrischen Formen eine kunstmäßigere Ausbildung. Die Villancicas, ländliche Lieder mit Kehrreimen, die ursprünglich von den Landleuten zur Weihnachtszeit und bei ihren Kirchenfesten gesungen wurden und denen wir ebenso wie den Romanzen noch im Drama begegnen werden, kamen in Aufnahme. Die reizenden Letrillas (Briefchen) entstanden. Zu einer völligen Durchdringung dieser gegensätzlichen Elemente, wie sie das Drama gefordert hätte, konnte es aber nur unter besonders günstigen Umständen kommen: die Stärke und Eigenthümlichkeit der Talente war hierfür entscheidend. Doch hat dieser spröde, widerstrebende Gegensatz der lyrischen und epischen Dichtung und das hierdurch bedingte glänzende Hervortreten des einen und anderen dieser beiden Elemente aus ihrer Verbindung im Dramatischen einen nicht unbedeutenden Antheil an dem eigenthümlichen Charakter und Reiz des spanischen Dramas und wenn dieser Reiz für diejenigen, welche das Wesen des Dramatischen tiefer erkannt haben, zugleich als eine dramatische Schwäche erscheint, so ist doch vielleicht grade er es nicht am wenigsten gewesen, welcher einige der genialsten Dramatiker Spaniens bestimmt hat, in der Durchdringung des Epischen und Lyrischen nicht weiter zu gehen.

Wie es nun im Charakter der spanischen Lyrik lag, daß sie den jetzt von Italien ausgehenden Einflüssen sich sehr zugänglich zeigte, so lag es dagegen im Charakter der spanischen Epik, dem entschiedener zu widerstehen, so daß insbesondere die Romanzen-

dichtung, die jetzt ebenfalls eine kunstmäßigere Ausbildung erhielt und eine neue und lange Blüthe trieb, ihren nationalen Charakter doch ungeschwächt behauptete.

Mit Recht hat Graf Schack auf den Einfluß hingewiesen, welchen die spanische Romanzendichtung auf die Ausbildung des nationalen spanischen Dramas ausgeübt hat: wie schon zur Zeit Lope de Rueda's jede Theatervorstellung durch eine Romanze eingeleitet wurde, wie diese später als Loa oder Prolog einen engeren Zusammenhang mit ihm suchte und endlich als organischer Theil in das Drama selber mit einging, abgesehen noch von dem Stoffgebiet, welches sie diesem in unübersehbarer glänzender Fülle eröffnete. Indessen wird es doch wohl zu weit gegangen sein, von ihr oder den mimischen Tänzen der spanischen Völker die Entwicklung des spanischen Dramas überhaupt oder auch nur die des neueren unmittelbar abzuleiten. Jedenfalls könnte es nicht die einzige Quelle desselben gewesen sein, da weder das kirchliche Drama, noch das höfisch-allegorische Drama, noch endlich die volksthümlichen Spottspiele, soweit dieselben bis hierher vorliegen, auf diesen Ursprung zurückweisen. Größeren Einfluß haben dieselben aber unzweifelhaft auf die Entwicklung der Schauspielkunst in diesem Lande ausgeübt*). Kam doch in dem mimischen Tanze allein schon eine bestimmte Seite derselben zur Ausbildung. Hob man aus ihm das mimische Element dann aber noch besonders hervor, brachte man es mit dem Vortrage einer Romanze in zweckmäßige Verbindung, versuchte man endlich deren Inhalt nur durch die Mittel der mimischen Sprache zum Ausdruck zu bringen, so mußte dies alles der Entwicklung der Schauspielkunst noch ungleich förderlicher sein, als der des Dramas, für welches hier zwar ebenfalls bedeutende Keime lagen, wenn man

*) Schack hat (a. a. O. I. Th. S. 377) darauf hingewiesen, daß der Tanz von Alters her eine Eigenthümlichkeit spanischer Völker war, die sich bis auf die Iberer zurückführen läßt. Gaditanische Tänzerinnen waren im Alterthume berühmt. Die Joglares hatten später ihre Tanzlieder (baladas und dansas). Die Gibadina und Allemande waren berühmte Tänze des Mittelalters. Im 16. Jahrhundert kamen viel neue Tänze auf, die meist einen üppigen Charakter hatten. Die beliebtesten waren die Zarabanda, die Chaconna und der Escarraman. Auch die letrillas, villancicos und romanças wurden von Tänzen begleitet.

das sprachliche Element in einer entsprechenden Weise damit in Verbindung zu bringen gewußt hätte. Es liegen uns aber für das letzte keine Anzeichen vor, ebensowenig auch dafür, daß man die in den Romanzen selbst enthaltenen dramatischen Elemente zu selbständigerer, weiterer Entwicklung brachte, obschon diese, wie Graf Schack sagt, auf der Grenzscheide zwischen Epos und Drama stehende Dichtungsform wohl dazu auffordern konnte, da jene in ihr liegenden Elemente nicht selten zur dialogischen Form trieben und in dieser bestimmter hervortraten. Dagegen ist die Vermuthung Schack's nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Joglars die Romanzen nicht selten mit schauspielerischem Ausdruck vortrugen oder die erzählte Begebenheit wohl gar in zwiefacher Weise, hier rednerisch und daneben pantomimisch, zur Darstellung brachten.

Die Cancioneros beweisen uns aber, daß die spanischen lyrischen Dichter in der Benützung der dialogischen Form noch ungleich weiter als die Romanzendichter gegangen sind. Sie haben dieselbe zuweilen zu voller Selbständigkeit ausgebildet, wobei sie einen dramatischen Anflug gewann, der sogar einzelne Geschichtsschreiber bestimmte, in ihnen schon Anfänge des Dramas selber zu sehen. Indessen könnte sich aus ihnen kaum etwas mehr als die allegorischen Festspiele und die den Moralitäten ähnlichen Allegorien entwickelt haben. Die meisten von ihnen sind aber gewiß ohne jede dramatische Absicht entstanden. Auch lagen ihnen in den Pastoretas, den Tenzonen und Albas der provençalischen Dichter, sowie in den Disputations und Batailles der Trouvères die Muster dazu bereits vor. Für die frühe Bekanntschaft mit den letzteren spricht unter Anderem schon ein Gedicht des Erzpriesters von Hita: „Der Streit zwischen Don Carneval und der Dame Fasten", welches augenscheinlich einer nordfranzösischen Bataille nachgebildet ist, aber bezeichnend genug, die dialogische Form wieder aufgegeben und ihren Gegenstand in die erzählende Form überführt hat. Dasselbe ist wenigstens theilweise von demselben Dichter mit einer lateinischen Komödie des Mittelalters: „Pamphilus de documento Amoris" geschehen, welche ihm die Anregung und Motive zu einer Liebesgeschichte gab, in welcher Don Melon de la Huerta sich auf Rath von Doña Venus mittelst der Zwischenträgerin Trotaconventos an die Wittwe Endrina verkuppeln läßt. Obschon

er seiner Vorlage oft wörtlich folgt, hat er die dramatische Form doch nur stellenweise beibehalten.

Von den hier in Rede stehenden Dialogen hat man besonders den Dialogo de Bias contra Fortuna des Marqué's de Santillana, den Dialogo entre el Amor y el viego des Rodrigo Cota und ein schon mehr als zwei Personen umfassendes Gedicht des Puerto Carrero (beide in dem Cancionero des Castillo enthalten), sowie ein anderes des Commendadore Escriva hervorgehoben, über welche Clarus ausführlich berichtet hat*). In dem letztgenannten dieser Gedichte wechselt die Gesprächsform mit der erzählenden, die Versification mit Prosa ab. Das Gedicht des Puerto Carrero ist aber dadurch von besonderem Interesse, daß sich darin der Geist einer ganz neuen Zeit ankündigt, insofern ein junges Mädchen die poetische Verstiegenheit und die damit verbundene, wenn auch nur unbewußte Verlogenheit ihres lauschenden Liebhabers, eines Anhängers der gaya ciencia, verspottet und sich gegen dieselbe erklärt.

Ein ähnlicher Geist zeigt sich in noch einem anderen Gespräche, in dem Mingo Revulgo des Rodrigo Cota, in welchem einzelne Schriftsteller sogar den Ausgangspunkt des neuen nationalen Dramas der Spanier zu erkennen vermeinten, obschon es wohl schwerlich in solchem Sinne geschrieben worden ist. Dieses satirische Hirtengespräch ist aber darum von Wichtigkeit, weil in ihm die Allegorie sich in ein ganz volksthümliches Gewand gehüllt hat, so daß die darin versteckt liegenden Zeitbeziehungen erst noch eines tiefsinnigen Glossators bedurften, den sie auch später in Hernando de Pulgar gefunden haben**). Der tölpelhafte Schäfer Mingo Revulgo (aus Dominus vulgus gebildet) ist die Personificirung des gemeinen Haufens, den der weitsehende Gil Arribato, welcher die höheren Stände vertritt, in allegorischer Weise wegen seiner Trägheit, Lässigkeit und Geduld für den verderbten Zustand des Staats unter Heinrich IV. (der hier als Schafhüter Candaulo ein-

*) Darstellung der span. Lit. im Mittelalter. (Mainz 1846, 2 Bde.). II. Bd. S. 312 u. f.

**) Coplas de Mingo Revulgo compuestas por Rodrigo de Cota (el Tio) Natural de la ciudadde de Toledo. Glosadas por Hernando de Pulgar. Madrid 1787. 4.

geführt ist) verantwortlich macht und ihm alle Schrecken der Erde verkündet.

So verschieden wie die Urtheile über den Werth dieser Dichtung, sind auch die Meinungen über die Person ihres Verfassers. Es gab im 15. Jahrhundert zwei Rodrigo Cota, und da man in Verlegenheit war, welchem von beiden man die auf ihren Namen lautenden Gedichte zuerkennen sollte, so hat man sie beiden wohl auch ganz abgesprochen. Dies würde in Bezug auf den Mingo Revulgo und den Amor y el viejo ziemlich gleichgültig sein, wenn ihrem Dichter nicht auch ein bestimmter Antheil an einer der berühmtesten und in gewissem Sinne bedeutendsten Erscheinungen der spanischen Literatur, dem Novellendrama „Celestina" zugeschrieben würde, welches, so weit wir es beurtheilen können, als der wahre Ausgangspunkt des neuen nationalen Dramas bezeichnet werden darf, weil es den Geist der neuen Zeit intensiver und bedeutender als irgend ein anderes zum Ausdrucke bringt und in verschiedenen Beziehungen auch einen tieferen Einblick in Natur und Wesen des Dramatischen als irgend ein anderes Werk jener Zeit erkennen läßt *).

Die erste uns bekannt gewordene Ausgabe dieser Dichtung

*) Es wird hier der geeignete Ort sein, auf die Sammelwerke aufmerksam zu machen, welche die Schätze des spanischen Dramas theilweise enthalten; wogegen die Einzelausgaben in dem hier zulässigen Umfange bei den einzelnen Dichtern Erwähnung finden. Ueber die älteren Sammlungen spanischer Dramen hat der Freih. von Münch-Bellinghausen (Denkschriften der Kais. Akad. d. Wissensch. zu Wien, philos.-hist. Classe III. Bd. 1852, S. 113) einen ebenso klaren wie vollständigen kritischen Ueberblick gegeben, mit Hervorhebung aller in der K. Bibliothek zu Wien befindlichen Werke. Es sind I. Sammlung der Dram. d. Valenc. Dicht., 2 Bde. Valencia 1608 u. 1616. II. Comedias de diferentes autores, von welcher 44 Bände bekannt, deren erster in Valencia 1636, deren letzter in Saragossa 1652 erschien. III. Kleinere Samml. d. 17. Jahrh. IV. Comedias nuevas escogidos de los mejores ingenios de España. 48 Bde. Madrid 1652—1704. Siehe das Inhaltsverzeichniß bei Schack a. a. O. III. S. 523. V. Kleinere Samml. d. 17. Jahrh. — Neuere Sammlungen: La Huerta, Teatro Español. Madrid 1785. 16 T. Fernandez de Moratin, Origines del teatro Madrid. Coleccion general de comedias escogidas. Madrid 1826. Böhl de Faber, Teatro español anterior de Lope de Vega. Hamburg 1832. Galeria dramatica. Madrid 1836. Ochoa, Tesoro del teatro. Paris 1838. Aribau und Ribadeneira, Biblioteca de autores españoles. Madrid 1846 u. f. Coleccion de autores españoles. Leipzig 1862 u. f. Lemcke, Handbuch der span. Lit. Leipzig 1855. 3 Bde.

erschien 1499 in Burgos unter dem Titel Calisto y Melibea als comedia, doch ohne Namensangabe ihres Verfassers. Erst nachdem ihr rasch hintereinander (1500 und 1501) zwei andere Ausgaben gefolgt waren, gab der Autor in einem, der Ausgabe vom Jahre 1502 *) vorausgedruckten Briefe an einen Freund Rechenschaft über ihre Entstehung, wonach ihm in Salamanca der erste Act dieser, jetzt als Tragikomödie bezeichneten Dichtung in die Hände gefallen sei, für deren Verfasser nach Einigen der bekannte Dichter Rodrigo Cota, nach Anderen der noch berühmtere Juan de Mena gelte. Dieser Anfang habe ihm nun so vortrefflich geschienen, daß er sich zur Fortsetzung des Werkes entschlossen habe, womit er auch schon nach 14 Tagen zu Ende gekommen sei. Da aber selbst der Verfasser des ersten Actes es vorgezogen, seinen Namen zu verheimlichen, so habe ihm, dies ebenfalls zu thun, um so näher gelegen, als er ein Rechtsgelehrter sei und diese Arbeit daher nicht in sein Fach schlage. Nichtsdestoweniger enthalten die Schlußstanzen des Buchs, welche den Corrector Alonso de Proaza zum Verfasser haben sollen, den Hinweis, daß das Einleitungsgedicht des Werks ein Akrostichon sei und die Anfangsbuchstaben des Namens seines Vollenders enthalte. Die Zusammensetzung derselben ergibt in der That die Worte: Bachiller Fernando de Rojas acabo la comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la puebla de Montalban.

Der Gedanke zu der Annahme, daß weder Rodrigo Cota **), noch irgend ein Anderer als Rojas selbst der Verfasser auch des ersten Actes dieser Dichtung sein könne, wurde der Kritik durch die Einheit derselben an die Hand gegeben, da sie sowohl was die Sprache als was den Charakter derselben betrifft, eine gradezu vollkommene und bei der Eigenthümlichkeit und Ueberlegenheit derselben über alle anderen dramatischen Werke der Zeit eine sonst unerklärbare zu sein schien ***). Nichtsdestoweniger glaube ich mich doch auf die Seite derjenigen stellen zu sollen, welche an der Verschiedenheit zweier Autoren derselben festhalten, gleichviel ob Rodrigo Cota

*) Sevilla.

**) Daß Juan de Mena der Verfasser nicht sein konnte, scheint sein bereits im Jahre 1456 erfolgter Tod zu beweisen.

***) Doch stehen sich hierin verschiedene Meinungen gegenüber.

wirklich der eine und erste von ihnen gewesen sei; nicht sowohl deshalb, weil Alfonso de Villegas in einem 1554 erschienenen Gedichte ausdrücklich sagt: „Obgleich Cota arm und aus niederem Stande war, setzten seine Kenntnisse ihn doch in den Stand, die große Celestina zu beginnen"*) (was also damals noch unbestrittene Annahme war) oder weil es in der Ausgabe der Dialogo entre el Amor y el viejo von Francisco Canto (Salamanca 1569) heißt, daß der Verfasser desselben, Rodrigo Cota, der Oheim sei, der auch die Ekloge Mingo Revulgo und den ersten Act der Celestina gedichtet habe, sondern weil aus dem oben angeführten Vorworte des Vollenders der letzteren, Fernando de Rojas, selber hervorgeht, daß noch Andere als er um das Vorhandensein des älteren ersten Actes gewußt und einige von ihnen diesen Anfang dem Rodrigo Cota, andere dem Juan de Mena zuerkannt hatten. Rojas mußte demnach zu der Zeit, als er, durch den Erfolg seines Werkes kühner gemacht, in einer pikanten, weil halb verschleierten Weise aus seiner Anonymität hervortrat, diese Thatsache zugeben, und es ist irrig, wenn Ferdinand Wolf behauptet, jenes Akrostichon wolle die volle Autorschaft Roja's darthun, was dieser in dem von ihm selbst hier dargelegten Falle doch gewiß nicht beabsichtigen konnte. Auch verdient berücksichtigt zu werden, daß zwar der Dichter des ersten Actes die schon früher berührte, dem Pamphilus de documento amoris nachgebildete Erzählung des Erzpriesters von Hita oder auch erstere selbst nothwendig gekannt haben mußte, weil dieser erste Act zu viele Aehnlichkeiten damit darbietet, Rojas dessen dagegen nicht bedurft haben würde, weil die weitere Führung der Handlung sehr davon abweicht.

Der Inhalt der beiden Vorbilder ist aber folgender: Pamphilus hat eine Leidenschaft zu der reichen vornehmen Galatea gefaßt und wird von den Eltern derselben wegen seiner Armuth zurückgewiesen. Er klagt seine Noth der Göttin Venus. Sie gibt ihm den Rath, sich einer Unterhändlerin zu bedienen. Nachdem er sich noch vergeblich bemüht, sich Galateen zu nähern, läßt er auch wirklich eine Kupplerin rufen (bei Hita Trota-conventos genannt) und trägt ihr

---

*) S. Ticknor a. a. O. I. S. 215.

sein Anliegen vor. Sie erhebt große Schwierigkeiten, um den jungen Mann um so tüchtiger ausbeuten zu können.

Bis hierher reicht die vermeintliche Arbeit des Cota, die jedoch ebenfalls schon verschiedene Aenderungen enthält. Bei ihm ist Calisto ein reicher Cavalier, Melibea die Tochter eines vornehmen Mannes. Gleichwohl denkt hier Calisto entfernt nicht daran, sich ihr zu vermählen. Er wird daher nicht von den Eltern Melibea's, sondern von dieser selbst, die sein Antrag beleidigt, zurückgewiesen. Auch ist es hier nicht Venus, bei welcher Calisto Rath sucht, sondern es ist einer seiner schmarotzerischen Diener, welcher ihn dazu verleitet, sich einer Kupplerin, Celestina, zu bedienen, mit der ihn dann dieser gemeinsam ausbeuten zu können hofft.

Bei Hita und dem lateinischen Dichter will Galatea (Melibea) anfänglich ebenfalls nichts von dem Antrag der Kupplerin wissen. Bald aber geräth ihre Tugend in's Wanken. Trota-Conventos (Celestina) schlägt inzwischen aus diesem Widerstand Capital, indem sie Pamphilus vorspiegelt, daß ihre Eltern sie zu vermählen gedächten. Eine neue Unterredung der Kupplerin überwindet alle Scham und Furcht Galatea's, die sich nun unter einer Vorspiegelung in ihr Haus locken läßt, wo Pamphilus sehr bald an's Ziel seiner Wünsche gelangt. Galatea erhebt zwar hinterher gegen die Kupplerin die heftigsten Vorwürfe, fügt sich aber dem Rathe derselben, sich ohne Wissen der Eltern mit Pamphilus zu vermählen, worauf dann diese ebenfalls zum bösen Spiel gute Miene machen.

Rojas hat für diesen Theil der Darstellung nicht weniger als 20 Acte mit 52 Veränderungen der Scene bedurft, was sich daraus erklärt, daß er die Handlung sehr complicirte. Er gab ihr aber auch noch eine ganz andere, tragische Wendung. Das Gift der Versuchung, welches die teuflische Unterhändlerin unter allerlei Vorwänden in's Herz Melibea's träufelt, verfehlt auch hier seine Wirkung nicht. Auch sie fühlt sich bald vom Liebesfeuer ergriffen. Sie vergißt Eltern, Zukunft, Sitte und Scham über der Sehnsucht nach baldigem, vollem Liebesgenuß. Der Gedanke einer ehelichen Verbindung liegt ihr eben so fern wie Calisto. Klein meint, daß sich hierin der Geist jener Liebesauffassung des provençalischen Sängerthums zeige, welcher in der Ehe ein Hinderniß für die Reinheit des Liebesgenusses erkannte. Ist es der Fall, so hat doch

Rojas mit keiner Silbe darauf hingedeutet. Bei ihm scheint dieser verblendete Liebestaumel kein Motiv zu haben, das nicht in der Sinnlichkeit wurzelte, kein Gefühl für die Ehre weder des geliebten Gegenstandes noch seiner selbst. Die Klagen Melibea's im Augenblicke ihrer Erniedrigung: „Hätte ich geahnt, daß Du so rücksichtslos mit meiner Person umgingst, ich würde sie Deiner grausamen Nähe nicht preisgegeben haben!" sind nichts als ein leerer Schall, der rasch in den Wünschen der erweckten Begierde verhallt, die gleich darauf wieder in ihr hervortreten soll. „Ich habe mich Dir nun ganz hingegeben, Calisto — setzt sie hinzu — und bin Deine Gebieterin, der Du Deine Liebe nicht vorenthalten darfst, enthalte mir nun aber um Gotteswillen auch Deinen Anblick nicht vor und komme so viele Nächte als Du willst um dieselbe Stunde an diesen heimlichen Ort. Ich harre immer Dein und des Genusses, den Du mir, wie ich hoffe, Nacht für Nacht bereiten wirst." — Diejenigen, welche elenden Gewinnes halber die Liebenden in diesen Taumel hineinstießen, sollten zuerst unter den Folgen desselben zu Grunde gehen. Celestina veruneinigt sich mit den beiden Dienern Calisto's, Sempronio und Parmenio, über den Antheil am Gewinne dieses schmählichen Handels. Sempronio, in der Wuth, sticht sie nieder, Elicia, seine Buhle, treibt ihn und seinen Mordgesellen zur Flucht. Sie entspringen durch's Fenster, um im Sturze elendiglich auf dem Pflaster der Straße zerschmettert zu werden und der eben vorüberziehenden Scharwache in die Hände zu fallen, die dann kurzen Proceß mit den überführten Mördern macht. Die beiden Dirnen, Elicia und Ereusa, ihrer Buhlen beraubt, sinnen auf Rache gegen Calisto, ihn für das Geschehene verantwortlich machend. Sie zetteln eine Intrigue an, auf welche der Dichter, so breit er sie ausspinnt, doch keinen besonderen Werth legen mußte, da wir später von ihr nichts weiter hören. Calisto geht nicht durch sie, sondern durch einen Zufall, einen unglücklichen Sturz von der Leiter, zu Grunde. Das Geschrei, das ihn von einem nächtlichen Zusammensein mit Melibea zum raschen Uebersteigen der Gartenmauer drängt, rührt nicht von dem durch die Buhldirnen auf ihn gehetzten Centurio her, sondern von einem an der Spitze einer Schar übermüthiger Burschen stehenden Gesellen, dem uns übrigens ganz unbekannten Traso. Melibea mag ohne den Geliebten nicht leben. Sie stürzt

sich von einem Thurm, und zerschmettert zu den Füßen ihres auf ihren Ruf herzueilenden Vaters.

Die Wirkung, die diese Dichtung hervorbrachte, war eine ganz außerordentliche*). Ihre verwerflichen Seiten haben indeß vielleicht mehr dazu beigetragen, als ihre guten und glänzenden. Zu den letzteren gehört vor Allem die Musterhaftigkeit ihrer Sprache, kaum minder aber auch die Kraft ihrer Darstellung, die auf einer tiefen Kenntniß der menschlichen Natur, besonders ihrer Schwächen und Untiefen und, wie schon gesagt, in vieler Beziehung auf einem richtigen Gefühl für das Dramatische beruht. Am meisten erklärt sich ihre Wirkung jedoch aus der Kühnheit, mit welcher sie im Gegensatze zu der conventionellen und schönfärberischen Ueberschwänglichkeit der höfischen Dichtung das sinnliche Naturmoment der geschlechtlichen Liebe zur Darstellung brachte und mit rücksichtsloser Offenheit den Schleier von der inneren Verdorbenheit der damaligen gesellschaftlichen Zustände riß. Dies gab diesem Werk zu seiner Zeit noch eine besondere Bedeutung, die zum Theil jenseits der ästhetischen lag, ihm aber auch noch für alle Zeit einen großen literarhistorischen Werth sichern mußte. Auch hat es ihm nie an Bewunderern gefehlt. Man ist selbst soweit gegangen, es mit den Werken des größten Dramatikers und größten neueren Dichters zu vergleichen, indem man es Shakespeare's Romeo und Julia an die Seite stellte, obschon ein solcher Vergleich grade hätte beweisen

*) Magnin, Journal des Savants 1843, p. 199 gibt 46 Ausgaben an, welche allein im 16. und 17. Jahrhundert erschienen. Wolf (a. a. O.) „Ueber die Celestina“ S. 289 hat noch 5 weitere zugefügt. Die beste Ausgabe ist die von Aribau (in der Bibl. de aut. esp. T. III., Madrid 1846). Uebersetzungen erschienen während des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und Deutschland. Magnin hat a. a. O. ein Verzeichniß derselben gegeben. Wolf (Studien S. 300) einen ausführlichen Nachweis der ältesten deutschen Uebersetzung (Augsburg 1520). Ein deutscher Gelehrter, Kaspar Barth, übersetzte sie unter dem Titel Pornobosco didascalus latinus (Frankfurt 1624) sogar in's Lateinische. Die neueste deutsche Uebersetzung ist die von Ed. v. Bülow (Leipzig 1843); die neueste französische von Germond de Lavigne (Paris 1841). — Ausführliche Besprechungen der Celestina findet man bei Wolf (Studien S. 278); Clarus (a. a. O. II. S. 358); Lemcke (a. a. O. I. S. 152); Magnin (Journal des Savants 1843 p. 199); Germond de Lavigne (s. o.), Alb. Lista, lecciones de liter. dram. españ. Madrid 1839, Bd. I. und Ticknor (a. a. O. Bd. I. S. 214).

müssen, welch ein ungeheurer Abstand zwischen beiden trotz gewisser äußerer Aehnlichkeiten obwaltet. Ich schließe mich daher vollständig der Verwahrung des Franzosen Magnin gegen eine solche Ueberschätzung, sowohl vom sittlichen wie vom ästhetischen Standpunkte an. Man kann noch immer ein großer Dichter sein, ohne deshalb Shakespeare erreichen zu müssen, sowie ein Werk große poetische Vorzüge haben kann, ohne daß es deshalb schon in allen Stücken zu befriedigen brauchte. Von diesen Vorzügen will ich der spanischen Celestina nichts nehmen. Allein ihre Verfasser besaßen nur wenig von dem Geiste, der uns Shakespeare so groß und bedeutend erscheinen läßt. Ihre Weltanschauung ist nicht die seine; es fehlt ihr dazu an Weite, Tiefe und ethischer Hoheit. Sie scheinen fast nur die eine Seite des menschlichen Lebens gekannt zu haben, die der Sinnlichkeit und des Lasters. Wo sie diese nur darstellen, ist alles bei ihnen voll Leben und reicher Erfindung, jede Figur voll und wahr, jede Situation mit der Hand eines Meisters gezeichnet. Aber diese Kraft und Sicherheit der Darstellung erlahmt, sobald sie sich über diese Niederungen zu erheben sucht. Gewiß hatten diese Dichter die Absicht, in Calisto und Melibea Menschen einer edleren Gattung zu schildern; wie niedrig ist aber gleichwohl das Pathos der Liebe, von welchem dieselben ergriffen sind. Das Streben nach einem erhabenen Stile, nach geistvoller Auffassung, ist hier wohl überall sichtbar, aber nur in einzelnen Zügen völlig erreicht. Sonst haben wir es auf dieser Seite fast immer nur mit einer gekünstelten, hier und da mit geschmacklosen Bildern überladenen und sich in selbstgefällige Breite verlierenden Rhetorik zu thun. Kein Wunder, daß das Interesse des Lesers an dem Helden und an der Heldin der Dichtung und ihrer Leidenschaft gegen die mit so großer Darstellungskraft geschilderten Kuppel- und Bordellscenen, die in ihrer Art vielleicht unübertroffen sind, zurücktreten mußte und daß man derselben sehr bald statt des Namens Calisto und Melibea den ihre Stärke bezeichnenderen der Celestina, d. i. der darin in den Vordergrund des Interesses tretenden Kuppel- und Bordellmutter aufdrängte*). Die völlige Objectivität der Darstellung

*) Es ist mir zwar unbekannt, welche Ausgabe der Dichtung zuerst diese Namen vertauschte. Ich halte es aber für unrichtig, daß es, wie Klein sagt, erst

hat die Dichter der Celestina gegen den Vorwurf der Lüsternheit geschützt, welcher die frechen, zügellosen Darstellungen eines Aretin gebrandmarkt hat. Die Versicherung Rojas', das Laster nur des abschreckenden Beispiels wegen mit dieser drastischen Wahrheit, Lebendigkeit und Ausführlichkeit geschildert zu haben, hat vielfach Glauben gefunden. Wenn aber auch dieser Glaube, woran ich noch zweifle, gerechtfertigt wäre, würde jene Absicht doch schwerlich erreicht worden sein, sie würde noch immer als gefährlicher Irrthum bekämpft werden müssen; abgesehen noch davon, daß sie überhaupt von keiner ästhetischen Bedeutung ist. Die Darstellung der bloßen Sittenlosigkeit, wie genial sie auch sein möchte, verfolgt doch keine wahren ästhetischen Zwecke und Ziele. So groß die Wirkung der Celestine auch war, so viele Nachahmungen dieselbe hervorrief*), so hat sie doch einen ganz unmittelbaren Einfluß auf die Entwicklung des spanischen Dramas kaum ausgeübt. Man hat nur in seltenen Fällen die schöne Natürlichkeit ihrer Sprache und die von ihr eingeschlagene geistige Richtung festgehalten, was beides dem spanischen Drama auch eine ganz andere Gestalt, einen ganz anderen und dem des neuesten französischen Dramas ähnlichen Charakter gegeben haben würde. Daß, wie Graf Schack glaubt, das hier dargebotene Verhältniß einer im niederen zu einer im höheren Leben sich abspielenden Handlung das Vorbild zu den späteren parodistischen Verhältnissen dieser Art gegeben habe, möchte ich deshalb bezweifeln, weil hier der Gegensatz zwischen beiden nicht im parodistischen Sinne dargestellt erscheint. — Für die Aufführung konnte die Celestina schon ihres Inhalts, ihrer ungleichen

in der 1595 zu Antwerpen erschienenen Ausgabe geschehen sei. Schon 1527 tritt der Name Celestina bei einer französischen Uebersetzung auf und die spanischen Nachahmungen führen ebenfalls meist diesen Namen, so die vom Jahre 1530: La segunda comedia de la famosa Celestina von Feliciano de Silva.

*) Außer der schon erwähnten zweiten oder wiedererstandenen Celestina erschien noch eine segunda Celestina von Domingo de Castega (1534); eine dritte von Gomez de Toledo (Madrid 1542). Eine vierte trägt den Titel Tragedia Policiana. Sie führt die Mutter der Celestina ein, besteht aus 29 Acten und ist von Sebastian Fernandez (Toledo 1547). Für die beste Nachahmung gilt die 43 Acte umfassende „comedia Florinea des Juan Rodriguez Florian“ (Medina del Campio 1854), wogegen die comedia Selvagia des Alonso Villegas (Toledo 1554) aus nur 5 Acten besteht. Der Charakter der Celestina wurde auch später viel nachgeahmt.

Behandlung und ihrer Länge wegen nicht berechnet sein, was aber nicht ausschließt, daß eine ganze Reihe von Scenen (besonders die im Hause Celestina's handelnden) nicht nur in dramatischem, sondern auch in theatralischem Geiste ausgeführt sind.

Von einem wesentlich anderen Charakter, obschon ebenfalls von dem Streben nach größerer Natürlichkeit erfüllt und hierdurch in einem entschiedenen Gegensatz zu der höfisch-ritterlichen Dichtung stehend, sind die dramatischen Versuche Juan del Encina's.

Juan del Encina, von Einigen auch della Encina, nach seinem Geburtsort, genannt, (er selbst spricht in einem Gedichte von diesem als del Encina)*) und um 1469 geboren, studirte auf der nahegelegenen Universität Salamanca, wo er sich die Gunst des Kanzlers derselben, eines nahen Verwandten des Herzogs von Alba und auf dessen Empfehlung auch die dieses letzteren erwarb. Im Dienste und zur Unterhaltung des Herzogs dichtete er nun die meisten seiner dramatischen Eklogen. Sie wurden zum Theil zur Feier bestimmter Feste (das erste 1492) vor diesem aufgeführt, dann aber, nach dem Zeugnisse des Cervantes, auch öffentlich. Später wendete sich Juan del Encina nach Rom, wo er von Leo X. zum Director der päpstlichen Capelle ernannt wurde, was auf seine hohe musikalische Befähigung schließen läßt. 1519 schloß er sich dem Marqués de Tarifa auf einer Reise nach Jerusalem an, welche er poetisch verherrlichte. Zum Priesterstand übergetreten, stieg er allmählich zu höheren geistlichen Aemtern empor und kehrte als Prior von Leon nach seinem Vaterlande zurück, wo er 1534 zu Salamanca starb und in der dortigen Kathedrale begraben liegt**). Die erste Ausgabe seiner Werke veranstaltete Juan del Encina selbst***). Der poetische Theil derselben zerfällt in seine lyrischen Gedichte, in eine Uebersetzung der Virgil'schen Eklogen und in seine dramatischen

*) Nach Klein (a. a. O. IX. S. 2) im Villancice pastoral 9 „Yo esy del Encina —".

**) Näheres s. bei Ticknor (a. a. O.) I. S. 223. Clarus (a. a. O.) II. S. 324. Wolf (Studien) S. 270. Schack (a. a. O.) I. S. 146. Klein (a. a. O.) IX. S. 1. Lemcke (a. a. O.) III. S. 9.

***) Unter dem Titel: Cancionero de todas las Obras de Juan del Encina. (Salamanca 1496). Ihr folgten rasch hintereinander die Ausgaben von 1501, 4, 9, 12, 16.

Dichtungen, von ihm Representaciones genannt. Sie ist durch eine Arte de trobar in Prosa eingeleitet, welche als erster Versuch einer spanischen Poetik betrachtet werden darf. Von den lyrischen Gedichten zeichnen sich seine Letrillas und Villancicos durch Grazie und natürliche Leichtigkeit, sowie seine Disparates (närrische Einfälle) durch Seltsamkeit aus. Seine dramatischen Dichtungen sind dadurch merkwürdig, weil in ihnen die Verschmelzung des kirchlichen, des höfischen und des volksthümlichen Dramas angestrebt erscheint. Von ihnen lehnen sich sechs an kirchliche Feste an, fünf sind aber rein weltlichen Charakters. Auf die ersteren mögen die kirchlichen Spiele, auf die letzteren vielleicht die Eklogen Virgil's eingewirkt haben. Doch weichen sie eben so sehr von den einen wie von den anderen ab und sind von einem ganz selbständigen Charakter. Die kirchlichen Spiele des Dichters sind ungleich einfacher als die weltlichen; sie sind kaum mehr als bloße Gespräche. Auch sind es nicht durchgehend Hirtenspiele, so nicht die beiden sich an den Tod und die Auferstehung Christi anlehnenden Spiele. In dem einen von ihnen treten zwei zum Grabe des Herrn wallende Eremiten auf, denen sich dann die heilige Veronica zugesellt. Am Grabe verkündigt ihnen ein Engel die Auferstehung. In dem anderen wird diese letztere durch Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und den Engel verherrlicht. — Den Uebergang von den kirchlichen zu den weltlichen Spielen bilden zwei Fastnachtsspiele, die in einem derberen, realistischeren Tone gehalten sind. Die weltlichen Eklogen selbst sind complicirter. Sie streben schon die Entwicklung einer Handlung an. Es sind kleine Liebesdramen, von denen das eine: Fileno y Zambardo (in Octaven de arte major gedichtet) sogar ein tragisches Ende nimmt. In einer anderen ist der Gegensatz des Hirten- und Hoflebens in scherzhafter Weise zum Gegenstande gemacht; die Liebe verleitet darin einen Hofmann, Schäfer zu werden. Es erhielt ein Pendant in einem anderen Stücke, welches die Umkehrung des Scherzes behandelt. Die Liebe, heißt es in dem hier so wie immer bei diesem Dichter den Schluß bildenden Villancico, vermag eben alles, sie macht Hirten aus Hofleuten und Hofleute aus Hirten. Der Schäfer Mingo nimmt hier schon den Charakter des Gracioso an. Juan del Encina, welcher im Hause des Herzogs von Alba in seinen Eklogen selbst mitspielte,

wählte sich vorzugsweise derartige Rollen. — Das Auto del Repelon (Auto im Sinne der bloßen Handlung, also das Raufstückchen) ist ein lustiger Schwank, in welchem Hirten von Studenten gefoppt werden. Es soll erst 1514 in Italien entstanden sein. Von der Ekloge Placida y Vitoriana, welche man lange völlig verloren glaubte, hat sich neuerdings ein Exemplar aufgefunden. Sie war von der Inquisition, die sich doch so galant gegen die Celestina erwies, an welcher sie nicht den geringsten Anstoß nahm, auf den Index gesetzt worden; man weiß nicht warum. Sie ist von allegorischem Charakter und hat auch mythologische Figuren, Venus und Mercur, in sich aufgenommen.

Cervantes nennt Juan del Encina einen Dichter von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe, und Schack vergleicht seine Spiele „jenen Bildern, welche im Campo santo und in den Ufficien, in den florentinischen und cölnischen Kirchen entzücken". Er sagt, daß sie „an Naivetät und süßer Anmuth den Werken des Giotto, Fiesole und Meister Wilhelm nicht nachstehen". Der dramatische Gehalt ist gleichwohl noch in allen gering. Die kunstreiche Behandlung der Versification und des Reimes, der anmuthige Witz, der zierliche Gedankenausdruck, das musikalische Beiwerk, verliehen ihnen wohl den hauptsächlichsten Reiz. Juan del Encina blieb für die dramatische Ekloge das Vorbild fast aller späteren Dichter und nicht wenige von ihnen, selbst noch der große Lope de Vega, nahmen von dieser dramatischen Form ihren Ausgang. Als unmittelbare Nachahmer mögen hier nur genannt werden Lucas Fernandez und Diego de San Pedro. Von dem ersten ist neuerdings ein Band mit 6 Eklogen (3 geistlichen und 3 weltlichen, Salamanca 1514) aufgefunden worden*). Von letzteren ist eine Liebesekloge „Cuestion de amor" erhalten geblieben**).

Eine ganz eigenthümliche Gruppe dramatischer Dichtungen bietet sich in dem unter dem Titel Propaladia (Erstlingsdichtung) herausgegebenen Werke Torres Naharro's dar.

---

*) Von José Gallardo, der im 4. Heft seines Criticon eine Beschreibung derselben gibt.

**) Toledo 1527. Auch bei Moratin (a. a. O.) abgedruckt und von F. Wolf (Wiener Jahrb. u. Lit. Bd. 122, S. 96) ausführlich besprochen.

Bartolomé de Torres Naharro, geboren zu la Torre in der Nähe von Badojoz, hatte sich früh dem geistlichen Stande gewidmet. Ein Schiffbruch, den er auf einer Reise erlitt, brachte ihn in die Gefangenschaft von Corsaren. Nach seiner Auslösung wendete er sich (um 1513) nach Rom, wo er von Leo X. begünstigt worden sein soll. Doch muß er sich bald nach Neapel übersiedelt haben, wo er in die Dienste des Fabricio Colonna trat, da seine Propoladia hier bereits 1517 erschien *). Sie enthält außer einer Reihe kleiner Gedichte und Romanzen sechs Dramen (la Imenea, Jacinta, Serafina, Trofea, Soldadesca und Tinelaria). Erst die spätere Ausgabe bringt auch noch die Calamita und Aquilana. Ein Vorwort gibt über seine Dichtungsweise näheren Aufschluß. Er theilte die Dramen in comedias a noticia und in comedias a fantasia ein und verstand unter ersteren diejenigen, welche wirkliche Geschehnisse darstellten, wogegen die letzteren nur erdichtete Begebenheiten behandelten. Seine Stücke theilte er in 5 Acte, die er Jornadas nannte, welchen Namen er zuerst aufgebracht haben will **) und schickte jedem ein Introito und ein Argumento voraus. Jenes enthielt eine Art von Begrüßung, die mit der Aufforderung verbunden war, dem Stücke geneigtes Gehör zu schenken, dieses eine kurze Inhaltsangabe.

Ob Naharro wirklich, wie man gesagt, in Ungnade bei Leo X. fiel, von dem er noch das Privilegium zur Veröffentlichung seines Buches erhielt, ist zu bezweifeln. Auch die Inquisition muß, wie die Ausgaben beweisen, dasselbe anfänglich verschont haben. Es scheint, daß diese sich lange nur auf die Verfolgung der Mauren und Juden und der unmittelbaren Angriffe auf die Lehrsätze der Kirche beschränkte, sich aber mit dem Nationalgeiste der Spanier zu sehr im Einklange wußte, um es für nöthig zu halten, die freien Aeußerungen desselben zu beschränken, selbst wenn sie, wie in einem der Dramen des Naharro, gegen die Geistlichen gerichtet waren. Erst als die reformatorischen Ideen auch in Spanien Boden zu gewinnen suchten, trat hierin eine gewisse Strenge ein. 1521 wurde

*) Die folgenden Ausgaben sind die von Sevilla 1520, 33 u. 45. Toledo 1535 und Madrid 1573.

**) Der Unterschied zwischen Act und Jornada kann nur darin bestehen, daß man durch die letztere Bezeichnung andeuten wollte, daß jeder Act die Dauer eines Tages nicht überschreite.

befohlen, daß Jedermann, der Bücher reformatorischen Inhalts besitze, dies anzuzeigen habe. 1535 wurde dieses Gebot wiederholt und 1539 erlangte Carl V. durch eine päpstliche Bulle die Ermächtigung, von der Universität Löwen ein Verzeichniß aller gefahrdrohenden Bücher entwerfen zu lassen. Erst im Jahre 1546 erschien ein derartiges Verzeichniß in spanischer Sprache. Es enthielt unter Anderen auch die 1545 neu aufgelegte Propoladia Naharro's. Dies Buch scheint damals in dem Maße verschwunden zu sein, daß Cervantes in seinem Rückblick auf die Entwicklung der spanischen Bühne Naharro gar nicht erwähnte und Augustin de Rojas (in seiner unterhaltsamen Reise) seiner als eines Nachfolgers Lope de Rueda's gedenkt, wahrscheinlich irre gemacht durch den Umstand, daß 1573 wieder eine neue, aber von der Inquisition gereinigte Ausgabe jenes Werkes erscheinen durfte. Auch ist es fraglich, ob Naharro's Dramen in Spanien zur Aufführung kamen. In Neapel geschah es gewiß, doch wahrscheinlich auch dort.

Die frühesten Stücke des Dichters sind Sittenschilderungen in dramatischer Form, so die Comedia soldadesca, welche das Soldatenleben der damaligen Zeit zum Gegenstand nahm, wie die Tinelaria das lockere Leben der hohen Geistlichkeit. Die Comedia Trofea ist ein Festspiel zu Ehren des Königs Manuel von Portugal. Dem überschwänglichen Pathos der ernsteren Scenen, in denen mythologisch-allegorische Figuren auftreten, stehen derb realistische, komische Scenen gegenüber, welche dieselben, wenn auch nur leise, parodiren. In den späteren Comedias ist der Composition größere Aufmerksamkeit zugewendet. Sie sind schon entschieden auf die Entwicklung einer Handlung gerichtet. Den Comedias La Serafina und La Imenea liegen bereits ausgebildetere Liebesintriguen zu Grunde. Auch entspricht erstere, wenn schon nur zufällig, den drei sogen. Aristotelischen Einheiten, während die letztere die Keime der späteren Comedias de capa y espada enthält. Die Aquilana (welcher das Babo'sche Lustspiel „Der Puls" nachgebildet ist) war, so viel man weiß, das erste spanische Lustspiel, in welcher die Person eines Königs handelnd eingeführt erschien. Sie und die Findlingskomödie La Calamita zeigen wohl am meisten Plautinischen und italienischen Einfluß; doch sind die Sitten fast durchgehend spanisch, und der national-spanische Charakter

des Dichters zeigt sich noch besonders in der gegensätzlichen Verbindung von volksthümlicher Natürlichkeit und höfischer Geziertheit des sprachlichen Ausdrucks. Um den Charakter dieser Comedias novellesche etwas mehr zu veranschaulichen, sei hier wenigstens der Inhalt einer von ihnen gegeben. Ich wähle dazu La Serafina, in welcher Floristan, ein junger Cavalier, entschlossen, sich aus kindlichem Gehorsam mit Orfea zu vermählen, durch eine frühere Geliebte, Serafina, welche ein Eheversprechen von ihm zu besitzen vorgibt, in die Alternative gesetzt wird, entweder eine Doppelheirath einzugehen oder Orfea zu tödten. Er entschließt sich zu letzterem. Ein Eremit weiß aber das Verbrechen im Moment der Ausführung zu hindern. Er sucht es auch weiterhin abzuwenden, was ihm aber vielleicht nicht gelungen sein würde, wenn nicht der von einer langen Reise zurückkehrende Bruder Floristan's vermittelnd dazwischen träte, indem er sich in Orfea verliebt und mit dieser vermählt.

Einer Eigenheit Naharro's ist hier noch zu gedenken, der Einmischung fremder Sprachen und Dialekte, der wir sowohl in dieser wie in der Comedia Tinelaria zu begegnen haben. Von den 22 Dienern eines römischen Cardinals, welche in letzterer vorkommen, spricht der eine französisch, der zweite portugiesisch, der dritte italienisch, der vierte valencianisch, der fünfte lateinisch, die übrigen aber in spanischer Sprache; wahrscheinlich (wie Wellmann*) sagt) um anzudeuten, daß diese zahlreiche Dienerschaft aus zusammengelaufenem Gesindel bestehe. In der Serafina geschieht es dagegen vielleicht nur aus scherzhafter Laune und um des schauspielerischen Effectes willen. Ueberhaupt war es in diesem Umfange nur möglich, weil das Verständniß dieser verschiedenen und einander verwandten Idiome damals ein so verbreitetes war, und die Beziehungen, welche zwischen Spanien und Italien und Spanien und Portugal bestanden, so innige waren.

Auf letzterem Umstand beruht es vorzüglich, daß ein anderer gleichzeitiger Dichter, Gil Vicente, sogar Stücke halb in spanischer, halb in portugiesischer Sprache schreiben und daß man seine ganz in spanischer oder portugiesischer Sprache geschriebenen

*) Die vier ältesten spanischen Dramatiker. In Prutz' literar-hist. Taschenb. 1843, S. 217 u. f.

Stücke in beiden Ländern zur Darstellung bringen konnte. Doch liebte er es auch, in charakteristischer Weise den Jargon der Juden, Neger, Maulthiertreiber einzumischen. Rapp*), welcher eine Anzahl der dramatischen Dichtungen Gil Vicente's in's Deutsche übertragen hat, legt die eigenthümlichen Verhältnisse dar, in der das castilische Idiom, welches sich damals schon fast über die ganze Halbinsel ausgebreitet hatte, zur portugiesischen Sprache stand. Denn einerseits hatte der portugiesische Hof ein Interesse, dieser Ausbreitung an seinen Grenzen ein Ziel zu setzen, andererseits wurde dieselbe aber durch den lebhaften Grenzverkehr, durch die frühere gemeinsame Sprache mit Galicien, am meisten aber durch die verwandtschaftlichen Bande der Höfe von Spanien und Portugal wieder begünstigt. Das letztere erklärt zugleich, warum bei Gil Vicente einmal das Castilische, ein anderes Mal das Portugiesische als Sprache des Hofs, des Adels und der Geistlichkeit erscheint, in welchem letzteren Falle die Stücke eben ganz portugiesisch geschrieben sind. Doch hat er auch Stücke ganz in spanischer Sprache geschrieben. Dies, sowie der Einfluß, den seine Erscheinung überhaupt auf das spanische Theater ausgeübt hat, verlangen auch hier ein etwas näheres Eingehen auf ihn.

Gil Vicente, der Sohn eines Edelmanns, ward in dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (wahrscheinlich 1470) geboren. Guimarães, Barcellos und Lissabon werden als Geburtsorte bezeichnet**). Auch über das Todesjahr liegen verschiedene Angaben vor***). Er lebte unter Emanuel und Johann III. am portugiesischen Hofe und trug sowohl als Dichter, wie als Schauspieler zu den Unterhaltungen desselben bei. Im Jahre 1502 trat er zum ersten Mal als dramatischer Dichter mit einem Gelegenheitsgedicht in Form eines kleinen Monodramas auf. Ein Hirt kommt, das

---

*) Spanisches Theater (Bibliothek ausländischer Classiker, Hildburghausen und Leipzig, 1863. 5 Bde.). I. S. 25.

**) Clarus und Wellmann geben, wie es scheint, unabhängig von einander, 1480 als das Geburtsjahr, Barcellos als den Geburtsort des Dichters an.

***) Während Schack und Wolf den Tod des Dichters kurz nach 1536 für wahrscheinlich halten, geben Ticknor und Wellmann mit voller Bestimmtheit 1557 als das Jahr und Ellora als den Ort seines Todes an. Die erste Zahl ist die wahrscheinlichere.

königliche Paar zur Geburt eines Sohnes (Johann III.) zu beglückwünschen und drückt dabei sein Staunen über die höfische Pracht aus. Es war in spanischer Sprache verfaßt, die damals also Hofsprache gewesen zu sein scheint, was sich daraus erklärt, daß die Königin eine castilische Prinzessin war. Auch die nächsten Stücke (ebenfalls Hirtenspiele) waren noch ganz in spanischer Sprache. Von seinen 42 Stücken sind überhaupt 10 in dieser, 17 in portugiesischer Sprache und 15 theilweise in der einen und anderen Sprache geschrieben. Sie zerfallen in kirchliche Spiele (von ihm als obras de devoçao oder als Autos bezeichnet) in Comedias und Tragicomedias und in volksthümliche Possen (Farças). Die kirchlichen Spiele lehnen sich zum Theil ganz an die Spiele des Juan del Encina an, d. h. sie sprechen durch innige Frömmigkeit zum Herzen und sind im einfachen Volkston gehalten; zu ihnen gehören die fünf ersten, ganz in spanischer Sprache geschriebenen Autos, mit Ausnahme des Auto da Fé, in welchem die allegorische Figur der Fé portugiesisch spricht. Die anderen sind von einem wunderlich-allegorischen Charakter und zum Theil, wie das Auto de Feyra, mit volksthümlichen komischen Elementen vermischt. In ihnen liegen schon Keime der späteren Autos sacramentales. Der satirische Geist, welcher fast alle späteren Dramen Gil Vicente's charakterisirt und fast gegen Alles reagirt, was die ritterliche Dichtung in oft ganz einseitiger, conventioneller Weise verherrlicht hatte, macht auch in ihnen sich geltend. Die satirische Behandlung, welche selbst noch die Geistlichkeit von diesem Dichter erfährt, hat wohl zur Unterdrückung und der davon herrührenden Seltenheit seiner Werke in den früheren Ausgaben viel beigetragen. Unter den Tragicomedias findet sich eine Zahl allegorischer Gelegenheitsstücke und Festspiele, welche hauptsächlich auf glänzende Ausstattung berechnet erscheinen. Aber auch hier konnte der Dichter seinen satirischen Hang nicht ganz unterdrücken, was ihm z. B. in dem Templo d'Apollo, einer Allegorie auf die Abreise einer portugiesischen Prinzessin, der Braut Karl V., Gelegenheit zu einer köstlichen Satire auf den portugiesischen Nationaldünkel gab, indem er einen Bauer; die komische Figur des Spiels, behaupten und fest darauf beharren läßt, daß Gott nur ein Portugiese sein könne. Dieser satirische Geist gewinnt natürlich in den Farças

welche den Uebergang von den alten juegos de escarnio zu den späteren Pasos und Entremeses zu bilden scheinen, den freiesten Spielraum und ist hier besonders gegen das heruntergekommene Ritterthum gerichtet, wie in Wer hat Kleie? (Quem tem farelos?) oder in den Maulthiertreibern (Farça dos almocreves). Die Farça de Inez Pereira geht aber schon auf die Entwicklung einer wirklichen Handlung aus. Hierher gehört auch das im Auto de Mofina Mendez zwischen Mariä Verkündigung und Christi Geburt eingeschobene Entremes*), nach deren Hauptperson dieses Auto benannt ist. Lafontaine's Milchmädchen bildet dazu das Seitenstück. Auch Lope de Rueda hat ihm den Grundgedanken seines Paso von den Oliven entlehnt, wie Gil Vicente selbst erst den seinen dem Conde Lucanor des Don Juan Manuel. Das Unglückskind Mofina ist wegen ihrer Ungeschicklichkeit von ihrem Herrn des Dienstes entlassen worden und hat von diesem als Lohn einen Krug Oel erhalten. Sie setzt ihn beglückt auf den Kopf und überlegt, was sie auf dem Markte von Trancoso daraus lösen und wie viel sie durch den Erlös sich allmählich verdienen würde. Sie sieht sich schon auf der Hochzeit in einem Scharlachrock tanzen und lebt sich so in diese Vorstellung hinein, daß sie schon wirklich zu tanzen beginnt und ihr der Oelkrug dabei von dem Kopf fällt. Die Comedias des Gil Vicente, z. B. die del Viuvo und die de Rubena nähern sich den Comedias novellesche des Naharro. Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß Gil Vicente von diesem hierbei beeinflußt wurde, da erstere bereits 1514 aufgeführt worden ist. Die Tragicomedias Dom Duardos und Amadis de Gaula leiten gewissermaßen die späteren comedias de ruido ein. Es sind Ritterstücke von volksthümlichem Charakter. Und in dem Triumpho do inverno (Triumph des Winters) und dem Cortes de Jupiter liegen die Vorbilder der späteren Fiestas, sowie auch schon Keime der sich aus diesen entwickelnden Singspiele und Opern. Im Parvo (Tölpel) der Farças hat man wohl auch einen Vorläufer des Gracioso zu sehen geglaubt. Gil Vicente, obschon ein Portugiese, hat für die Entwicklung des nationalen spanischen Dramas

*) Eine Bezeichnung, die, so viel man bis jetzt weiß, hier zum ersten Mal vorkommt.

demnach sehr viel gethan. Am meisten aber doch dadurch, daß er sich fast durchgehend des Romanzenverses bediente und den Ton der Natürlichkeit festhielt.

Mit Doña Branca Bezerra verheirathet, hinterließ Gil Vicente aus dieser Ehe zwei Kinder; einen Sohn, Luiz Vincente, den ersten Herausgeber der gesammelten Werke des Vaters*), und eine Tochter Paula, welche Hofdame der Infantin Doña Maria, Tochter des Königs Emanuel, war und ebenfalls einen Band Komödien herausgegeben haben soll. Sie genoß eines großen Rufs als Tonkünstlerin und als Schauspielerin, wenngleich damals die Frauenrollen gewöhnlich von Männern gespielt wurden.

Obwohl in neuerer Zeit durch die Entdeckungen des Don Bartolomé José Gallardo und des Manuel Cañeta die Production der spanischen dramatischen Dichtung während des Zeitraums von 1500—1550 sehr aufgehellt worden ist und hierdurch gegen 40 Namen bisher unbekannter Dichter an's Licht gezogen worden sind, so entspricht die Bedeutung derselben doch weder dem Aufschwunge, welchen das nationale und politische Leben Spaniens damals gewonnen hatte, noch den Erwartungen, welche sich an die Erscheinung und das Beispiel von Dichtern, wie Rojas, Encina, Naharro und Gil Vicente knüpfen lassen, unter denen sie meist so weit blieben, daß Schack sagen konnte, keiner von ihnen böte auch nur eine Scene, die sich mit der schwächsten von diesen vergleichen ließe. Doch mögen von ihnen Christoval de Castillejo, Vasco Diaz Tanco, von dessen drei Dramen Absalon, Amon und Jonatas nichts als die Namen erhalten geblieben sind, sowie Jaume Huete und Agostin Ortiz, letztere als schwächliche Nachahmer Naharro's genannt werden. Die Wirkung, welche alle diese Dichter unmittelbar ausübten, muß aber

*) Diese Ausgabe erschien 1562 in Lissabon. Sie ist in Folio mit gothischen Lettern gedruckt, die Argumente mit Antiquaschrift und mit Holzschnitten verziert. Göttingen besitzt ein Exemplar von derselben. 1585 erschien eine zweite Ausgabe. Neuerdings wurden die Werke des Dichters durch Barreto Feio und Monteiro (Hamburg 1834, 3 Bde.) neu aufgelegt. — Rapp hat (a. a. O. Bd. I. S. 22 u. f.) eine Anzahl der Stücke Vicente's übersetzt. — Näheres findet sich außer bei ihm, Clarus (a. a. O. II. S. 345), Ticknor (a. a. O. Bd. I. S. 230), Schack (a. a. O. Bd. I. S. 160), der ein vollständiges Verzeichniß seiner Werke gibt, besonders bei F. Wolf (Art. Gil Vicente in der Ersch- und Gruber'schen „Allgem. Encyklopädie").

so überaus dürftig gewesen sein, daß sowohl Cervantes wie Lope de Vega, Juan la Cueva wie Agostin de Rojas erst in Lope de Rueda den Begründer der spanischen Bühne sehen und Cervantes den Zustand derselben aus den Erinnerungen seiner Kindheit in einer Weise schildert, als ob das spanische Drama damals noch ganz in den Windeln gelegen habe*). „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers (es ist von Lope de Rueda die Rede) — lesen wir hier — ließ sich der ganze Apparat eines Schauspieldirectors in einen Sack packen und bestand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelz, mit vergoldetem Leder besetzt, aus vier Bärten und Perrücken und vier Schäferstäben oder so ungefähr. — Die Komödien waren Gespräche, fast wie Eklogen, zwischen zwei bis drei Schäfern und einer Schäferin. Man putzte sie auf und dehnte sie aus durch zwei oder drei Zwischenspiele, in denen bald eine Negerin, bald ein Ruffian, bald ein Narr oder auch Biscayer vorkam; alle diese vier Rollen und noch viele andere spielte der genannte Lope in der höchsten Vortrefflichkeit und Naturwahrheit, die sich denken läßt. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien, keine Zweikämpfe zwischen Mauren und Christen, weder zu Fuß, noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkte der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Das Theater bestand aus vier Bänken, in's Gevierte gestellt, und aus vier bis sechs Brettern, die darüber hinweg gelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Decoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur anderen gezogen war, und das sogenannte Ankleidezimmer bildete und hinter welchem die Musikanten standen und ohne Guitarre irgend eine alte Romanze sangen"**).

So ungenügend diese Beschreibung in Bezug auf die bis dahin entstandenen Dichtungen ist, so wenig wird sie auch dem damaligen Zustand der Bühne völlig gerecht worden sein. Bühneneinrichtungen, wie die hier geschilderten, liefen noch Jahrhunderte lang neben der ausgebildeteren Bühne her. Und lange nachdem das

*) In der Vorrede zu den Ocho Comedias y Entremeses (Madrid 1615).
**) Nach Schack's Uebersetzung (a. a. O. Bd. I. S. 228).

spanische Drama schon eine hohe Entwicklung gewonnen, hielt man für viele Stücke an der decorationslosen Bühne fest. Andererseits ist aber leicht einzusehen, daß die Comedias Lope de Rueda's, daß selbst seine Pasos ein mannichfaltigeres Kostüm als das hier geschilderte fordern, daß die allegorischen Stücke Gil Vicente's vornehmlich auf decorative Pracht berechnet waren und die Darstellungen derselben sich auch wirklich durch Glanz und Naturwahrheit ausgezeichnet haben sollen. Auch beweist das Aufwandgesetz, welches Carl V. im Jahre 1534 erließ und welches ausdrücklich mit gegen den Kleiderluxus der Bühnen gerichtet war, daß die Ausstattungen der damaligen Spiele keineswegs alle so primitiv und dürftig gewesen sein können, was auch durch die Beschreibungen der bei den Einzügen der Fürsten abgehaltenen Spiele Bestätigung findet. Zudem hatte Granada schon früh ein eigenes Theater. Anfang des 16. Jahrhunderts wurde daselbst ein neues, das erste mit einem Dache versehene Schauspielhaus, gebaut. Auch in Valencia muß schon früh ein festes Theater bestanden haben, da es 1566 dort eine Straße carrer de las comedias gab, und von Sevilla wird berichtet, daß im Jahre 1615 das Theater der Stadt bereits zum 6. Male durch Feuer zerstört worden sei. Auch habe dieselbe noch andere Theater in der Parochie de San Pedro und dem Corral de Doña Elvira gehabt.

Daß die Entwicklung des Dramas, sowie auch die Bühne bis zu Cervantes' Zeiten aber nur eine kümmerliche war, ist gleichwohl gewiß. Es wirkten dabei verschiedene Umstände zusammen. Wenn die Inquisition auch lange die Entwicklung der spanischen Bühne direct nur wenig zu hindern suchte, so hatte sie doch die freie Entwicklung des nationalen Geistes überhaupt unterbunden, und in einseitige enge Richtungen gebannt. Daher hier weniger die Arbeiten, welche von der Inquisition mit Beschlag belegt wurden, als die, deren Erscheinen sie hinderte, in Betracht fallen. Es ist immer bemerkenswerth, daß z. B. ein Dichter wie Rojas, welcher in 14 Tagen ein Werk von so entschieden dramatischer Bedeutung wie die Celestina zu schreiben vermochte, von dem ungeheuren Erfolg, welchen es hatte, nicht zu weiterer Bethätigung seines Talentes bestimmt worden ist. — Nicht minder ungünstig wirkte zunächst auf die Entwicklung des Dramas und der Bühne die Theilnahmlosigkeit

des spanischen Adels ein, wozu die längere Abwesenheit des Hofes mit beitrug. Das Drama blieb lange das Stiefkind der spanischen Poesie und war nicht hoffähig außer im Gewande schmeichlerischer Allegorie. Carl V. insbesondere begünstigte nur die kriegerischen Festspiele. Ganz auf das Volk verwiesen, sanken daher die Anfänge des nationalen Dramas bald wieder so tief im Tone, daß um 1550 die Cortes ein Verbot des Druckes unanständiger und sittenloser Possen erlassen mußten. Natürlich wurden durch dieses Alles nicht wenige Talente zurückgeschreckt, die sich nun entweder der epischen und lyrischen Poesie oder doch nur den Nachahmungen des alten classischen oder des neuen italienischen Dramas zuwendeten, welches letztere durch die politischen Beziehungen zu Italien und durch die Vorliebe Carl V. für italienische Poesie, sowie überhaupt durch die gelehrte Richtung, welche die spanische höfische Dichtung schon seit lange verfolgte, mehr begünstigt erschien. Diese Richtung, welche später ihren Mittelpunkt in Sevilla fand, trat besonders seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts entschiedener hervor. So entstanden z. B. die Bearbeitungen antiker Dramen des Fernan Perez de Oliva aus Cordova, eines Professors der Philosophie und Theologie in Salamanca, von denen der gerächte Agamemnon, nach der Elektra des Sophokles, und die Hekuba, nach Euripides, hervorgehoben werden mögen. Vor ihm hatten schon Juan Boscan und Francisco de Villalobes derartige Versuche gegemacht.

Gleich wie das gelehrte, italienisirende Drama, fand auch das geistliche Drama in der Gunst und dem Geist der Zeit eine Stütze. Die Pflege desselben scheint jetzt eine ganz außerordentliche gewesen zu sein. In einer einzigen, der Nationalbibliothek zu Madrid angehörenden Handschrift wurden neuerdings 95 vor Lope de Vega geschriebene geistliche Spiele entdeckt*). Die erste Erwähnung von Autos sacramentales findet sich in den Anales ecles. y secul.

*) Von Don Eugenio de Tapia, dem Vorsteher der Bibliothek. Sie zerfallen in Autos und Farsas; die ersteren behandeln Stoffe der heiligen Schrift, die letzteren sind Allegorien mit religiöser Tendenz. Auch die Vermischung des Komischen und Ernsten ist in letzteren hier schon zu finden. S. bei Wolf, Studien, S. 598, welcher auch hier in der wiederkehrenden Figur des Bobo einen Vorläufer des späteren Gracioso sieht.

von Sevilla aus dem Jahre 1532, wo sie jedoch schon länger vorgekommen zu sein scheinen.

Bei dieser mannichfachen Bedrohung der Entwicklung des nationalen Dramas und bei dem Verfall, in welchen dasselbe hierdurch bald wieder gerathen war, mußte eine so volksthümliche und in ihrer Art gewiß glänzende Erscheinung wie die Lope de Rueda's, trotz der Beschränktheit und Niedrigkeit seines geistigen Gesichtspunktes nicht nur eine große Popularität erwerben, sondern auch von allen wahren Freunden der Bühne freudig begrüßt werden.

III.

Von Lope de Rueda bis Lope de Vega.

Lope de Rueda. — Werke desselben. — Realistische Richtung des nationalen Dramas. — Rueda's Nachfolger; Juan de Timoneda. — Comedias divinas und Autos sacramentales. — Das nationale Drama in den Händen der Schauspieldirectoren. — Die akademische Schule von Sevilla; Juan de Malara; Geronimo Bermudez. — Juan de la Cueva. — Dessen Ejemplar poetico — Sein Einfluß auf das spätere Drama. — Rey de Artieda und Christoval de Virues. — Leonardo de Argensola. — Cervantes, sein Leben und seine Werke. — Seine Numancia. — Seine Bedeutung als dramatischer Dichter. — Seine späteren Schauspiele und Entremeses. — Agostin de Rojas' unterhaltsame Reise. — Verschiedene Arten von Schauspielertruppen. — Entstehung der Madrider Theater. — Anfechtungen, die sie erfuhren. — Einrichtung der Corrales. — Die Schauspieldirectoren der Zeit. — Die Philosophia antiqua poetica des Lopez Pinciano. — Die verschiedenen Benennungen der Dramen.

Lope de Rueda, der entschiedenste Vertreter des volksthümlichen Realismus des nationalen spanischen Theaters, wurde in Sevilla, d. i. also derjenigen Stadt, geboren, welche für lange Zeit der vornehmste Sitz des dramatischen Akademismus war. Seines Standes ein Goldschläger, scheint er nur durch eine unwiderstehliche, in einem außergewöhnlichen Talente wurzelnde Neigung in die schauspielerische Laufbahn gerissen worden zu sein. Mit Sicherheit weiß man aber nur, daß er seit 1544 an der Spitze einer kleinen Truppe mit großem Beifall die spanischen Städte bereiste. Sein Ruf als Schauspieler, wie als Dichter, war ein so

großer, daß man ihm nach seinem, 1565*) zu Cordova erfolgten Tode eine ehrenvolle Ruhestätte zwischen den beiden Chören der dortigen Kathedrale bereitete. Diese Werthschätzung läßt sich nur daraus erklären, daß das nationale spanische Drama eine durchaus volksthümliche, realistische Richtung eingeschlagen hatte, was auch für dessen weitere Entwicklung aber von großer Bedeutung war, weil es zu einer sorgfältigeren Beobachtung der Natur und zur Naturwahrheit leitete, so daß die lange Entfremdung des Hofs und der höfischen Kreise auch eine günstige Seite hatte. Gewiß aber wurde bei Lope de Rueda ein Theil des Ruhmes, den er als Schauspieler unstreitig verdiente, auf den Dichter mit übertragen, da seine Dramen an poetischem Werth denen des Encina, Naharro und Gil Vicente sicherlich nachstehen. Was ihm bei der realistischen Richtung, die er verfolgte, noch besonders zu Statten kam, war, daß er, wie schon die Dichter der Celestina, seine Dramen in Prosa schrieb, worin er ein Meister war, zumal diese seinem Witz und seiner auf Naturwahrheit gerichteten Ausdrucksweise einen freieren Spielraum gestattete.

Rueda's Werke, welche nach seinem Tode von seinem Freunde, dem Buchhändler Juan de Timoneda gesammelt, verbessert und 1567 zum ersten Male herausgegeben wurden**), bestehen aus vier Comedias, zwei Coloquios pastorales (Hirtengespräche) und in zehn Pasos, welche sämmtlich in Prosa geschrieben sind, sowie in noch zwei Gesprächen in Versen, deren anmuthige Leichtigkeit nicht minder gerühmt wird. Am meisten wird er aber in seinen Pasos (Stellen) geschätzt, kleinen, dem Leben des Tages entnommenen, zwischen nur wenigen Personen stattfindenden Spielen, welche zum Theil von ganz selbständigem Charakter sind und als Zwischenspiele gedient haben mögen, zum Theil vielleicht auch nur Episoden ver-

*) Ticknor gibt 1567 als das Todesjahr an (a. a. O. I. S. 447).

**) Valencia 1567, in 3 Bänden unter verschiedenen Titeln. Ein Abdruck erschien 1588 in Logroño. Neuerdings eine Auswahl in Ochoa's Tesoro, sowie die 4 Comedias in Böhl de Faber's Teatro Esp. ꝛc., 7 seiner Pasos mit der Eufemia in Moratin's Origines zum Abdruck gekommen. — Rapp hat (a. a. O. Bd. I.) die Eufemia und die Comedia de los Engaños und 6 Pasos übersetzt. — Ausführlichere Würdigungen finden sich außerdem bei Schack, I. p. 214; Ticknor I. p. 447 und Klein, IX. p. 131.

loren gegangener Stücke bildeten. Hier erscheint er nicht nur als Meister des Tons, sondern weiß auch die Form ganz zu beherrschen, was von seinen größeren Stücken nicht gesagt werden kann. In diesen drängen sich nur zu oft die Episoden, die zum Theil ganz losgelöst werden könnten, aus dem Zusammenhange heraus und hindern den Fortschritt der Handlung, ja selbst die Motivirung derselben, so daß nach Klein, einer Ausgabe von Rueda's Comedias (er sagt nicht in welcher?) ein besonderes Verzeichniß „der lustigen Pasos" angehängt ist, welche den vorstehenden Comedias entnommen sind und in andere Stücke versetzt werden können (worauf die Bezeichnung: pasos — Stelle — auch hinzudeuten scheint). Von diesen ist das, an Gil Vicente's Mofina erinnernde Paso von den Oliven eines der ergötzlichsten. Torubio kommt durchnäßt mit einem Wagen voll Brennholz nach Hause. Agueda, sein Weib, setzt ihn darüber zur Rede, nicht, wie sie gewünscht, gewisse Olivensetzlinge gepflanzt zu haben. Er versichert, daß es gleichwohl geschehen sei. Nun sieht sie Agueda schon wachsen und Menciguela, ihr Töchterlein, die saftigen Früchte zu Markte bringen. „Daß du es weißt," fährt sie in das Mädchen hinein, „und mir die Früchte nicht unter zwei Realen castilisch das Simri verhandelst." Dies findet Torubio aber zu theuer. Agueda macht ihre Einwendungen. Es entspinnt sich ein Streit. Beide fahren auf das Töchterchen los, die erschrocken jedem von ihnen zu Willen sein will und nur durch die Zwischenkunft eines Nachbars vor dem darüber entbrennenden Zorne der Eltern geschützt wird. Dieser hört nun die Ursache des Streits. Er will die Oliven kaufen und sehen. Da erfährt er denn nach und nach, daß diese noch gar nicht im Haus, ja daß sie noch ebensowenig wie die Bäume gewachsen sind, die sie einst tragen sollen. „Was man auf dieser Welt nicht Alles erlebt," ruft Aloja, der Nachbar, „die Oliven kaum erst gepflanzt und schon prügeln sie sich um die Früchte derselben."

Die Stoffe zu Lope de Rueda's Eufemia und zur Comedia de los engaños sind aus denselben Quellen geschöpft wie die von Shakespeare's „Cymbeline" und „Was ihr wollt"; die ersten beiden aus der Geschichte von Barnabo und Ambrogio des Boccaccio, die letzten beiden aus der 36. Novelle des Bandello, die auch Calderon

später benutzte (in La española en Florencia). Die Stücke des Spaniers halten natürlich in keiner Weise den Vergleich mit den Meisterwerken des Briten aus; besonders erscheint die Eufemia dagegen als ein noch ganz unbeholfener, fast kindischer Versuch.

Leonardo, der Bruder der unter seinem Schutz lebenden Eufemia, verläßt diese, um in der Welt sein Glück zu versuchen. Er tritt als Secretär in den Dienst eines mächtigen Cavaliers, Namens Valiano, dem er gelegentlich die Tugenden seiner Schwester rühmt. Valiano, von seiner Schilderung ergriffen, faßt den Entschluß, Eufemia zu seiner Gattin zu machen. Da berühmt sich ohne sichtbares Motiv ein anderer Diener Valiano's, die Gunst Eufemia's in vollem Umfange genossen zu haben und zeigt seinem Herrn als Beweis ein Büschelchen Haare, welches er sich wunderlicher Weise von einem Muttermale ihrer linken Schulter abgeschnitten haben will, ein Wahrzeichen, welches nicht minder seltsam ihr Bruder nicht abzuläugnen vermag. Valiano, ebenso fest überzeugt, daß der Verläumder die Wahrheit spricht, wie daß ihn Valiano absichtlich betrogen, verurtheilt diesen zum Tode, der einen Brief voll Verachtung und Vorwürfe an Eufemia schreibt. Diese ist aber unschuldig und das Opfer der Indiscretion einer Dienerin. Entsetzt über das ihrem Bruder drohende Schicksal und über den an ihr verübten Verrath, eilt sie an den Hof Valiano's und entlarvt den Betrüger, indem sie denselben beschuldigt, ihr bei einem nächtlichen Besuche einen kostbaren Schmuck entwendet zu haben. Der Verläumder schwört, daß er sie niemals gesehen, viel weniger nächtlich besucht habe. Andere Zeugen des Verraths treten hinzu. Leonardo wird frei, der Verläumder dem Tod überliefert und Eufemia die Gattin Valiano's.

Vorgeschrittener in der dramatischen Composition ist die Comedia de los engaños (die Komödie der Verwechslungen). Verginio glaubt seinen Sohn Fabricio im Kriege verloren zu haben. Die Zwillingsschwester des Letzteren, Lelia, ist inzwischen heimlich in ein Liebesverhältniß zu einem gewissen Lauro getreten, der sie jedoch wieder verlassen und sich in die Tochter eines reichen Mannes, Gerardo, verliebt hat, mit welchem ihr Vater sie nun aber grade verheirathen will. Lelia tritt in der Verkleidung eines Pagen in Lauro's Dienst,

um diesen mit seiner neuen Geliebten, Clavela, zu entzweien. Da erscheint plötzlich der todtgeglaubte und seiner Schwester zum Verwechseln ähnliche Fabricio und es sind die hieraus entstehenden Irrungen, welche zum gütlichen Austrag aller Differenzen führen, wobei es zwar nicht an komischen Collisionen, ebensowenig aber an Unwahrscheinlichkeiten fehlt.

Lope de Rueda mußte bei seinen Erfolgen natürlich viele Nachahmer haben. Doch ist uns von ihnen nur wenig erhalten geblieben. Zu diesem gehören drei Comedias des Schauspieldirectors Alonso de la Vega, der 1566 in Valencia starb. Sie sind gleich den Dramen Lope de Rueda's, in Prosa geschrieben und behandeln zum Theil dieselben Stoffe, aber in ungleich geschmackloserer Weise. Auch sie sind von Timoneda herausgegeben worden. Das beste von ihnen ist die Duquesa de la Rosa nach einer Novelle Bandello's. Die metrische Form nahmen dagegen Juan de Rodrigo Alonso, de Miranda, Francisco de Avendano und Antonio de Cisneros wieder auf. Von ihnen scheint der letztere der bedeutendste gewesen zu sein. Wie Alonso de Vega gehörte auch er längere Zeit der Truppe Rueda's an. Er war der Lieblingsschauspieler des Don Carlos. Talentvoller als alle aber war Juan de Timoneda, jener Buchhändler zu Valencia selbst, welcher sein Vorbild hauptsächlich in den Pasos mit gutem Erfolge nachahmte. Seine Comedia Cornelia ist Ariost's Nigromante, seine Menemnos dem Plautus nachgebildet, aber in Prosa geschrieben. Andere seiner Stücke, wie la Aurelia und la Rosalina, sind dagegen von phantastischer Erfindung. Er gab seine Werke, mit Ausnahme der Turiana, unter seinem Autornamen, diese aber unter dem von Juan Diamonte (Anagramm von Timoneda) heraus. Sie bestehen aus lyrischen Gedichten, Denksprüchen, Märchen, Pasos, Comedias und Autos*).

*) 1511 zu Sevilla erschien sein Silva de varias canciones villanescas y Guirnalda de Gallanes. — 1559 (Valencia) die Cornelia und die Menemnos in Prosa. 1565 (Valencia) erschien die Turiana, eine Sammlung komischer Theaterstücke ein Entremes (das älteste Stück dieser Bezeichnung), vier Pasos, vier Farsas, eine Comedia und eine Tragicomedia enthaltend. Endlich 1575 (Valencia) Ternario Sacramental (heiliges Dreistück) und Segundo Ternario, jedes drei

Die Autos hatten um diese Zeit diejenige Umgestaltung erfahren, welche ihren späteren Charakter bestimmte, was wohl damit zusammenhing, daß die Geistlichkeit die Kosten für die Ausrüstung der Fronleichnamsspiele, daher auch diese selbst auf die Communen gewälzt hatte. Hiervon war die Folge, daß sie nunmehr von weltlichen Dichtern gedichtet und von weltlichen Darstellern aufgeführt wurden, ja daß diese Aufführungen sehr bald ganz an die Berufsschauspieler kamen, was natürlich wieder auf Inhalt, Form und Charakter derselben einwirken mußte. Erst jetzt scheinen sich die eigentlichen Comedias divinas und neben ihnen die Autos sacramentales zu Allegorien ausgebildet zu haben, die aber, dem realistischen Charakter der Zeit gemäß, oft in Beziehung zu weltlichen Vorgängen und Tagesereignissen gebracht wurden, so daß das Verhältniß des Schöpfers zur Creatur und das Mysterium der Verwandlung der Hostie wohl auch in Form eines Liebes- oder Ehrenhandels vorgeführt oder wie in dem Fronleichnamsspiel: El consumo del Vellon (der Vertrieb der Kupfermünze) der Loskauf der Menschheit von den Mächten der Hölle unter Anspielung auf eine eben eingerissene Verschlechterung der Münze versinnlicht werden konnte. Aus diesen Verhältnissen erklärt sich ferner wohl auch die Verordnung in den Municipalgesetzen von Carrion de los Condes aus dem Jahre 1568, daß am Fronleichnamsfeste alljährlich wenigstens zwei Autos aus der heiligen Schrift entnommen sein sollten, sowie daß die geistlichen Stücke vor der Aufführung einer Prüfung zu unterwerfen, die Darstellung derselben während des Gottesdienstes zu unterlassen und die Geistlichen ganz von der Darstellung derselben auszuschließen seien. Doch liefen immer noch kirchliche Darstellungen nebenher, wie man bei Schack nachlesen mag*). Obschon unzweifelhaft viele der in dieser Periode geschriebenen geistlichen Spiele unterdrückt wurden, und andere verloren gegangen sein werden, hat Gonz. Pedroso in seinen Autos sacramentales desde su Origen hasta fines del

---

Fronleichnamsspiele enthaltend, von denen zwei seltsamer Weise in limosinischer Sprache sind. — Näheres s. bei Schack I. S. 235; Klein (a. a. O. IX. S. 184) und Ticknor (a. a. O. I. S. 454).

*) a. a. O. I. S. 240, wo die Beschreibung der Aufführung eines Weihnachtsspieles von Pedro Suarez de Robles (1561) zu lesen ist. Klein IX. S. 412 u. f.

siglo XVII. doch eine ziemliche Zahl zusammengebracht. Die mystische Allegorie der meisten diente, gleich denen des Timoneda, der Verherrlichung der Inquisition und der kirchlichen Strenggläubigkeit. Hervorhebung verdienen in dieser Beziehung die Farça del sacramento de las Cortes de la Inglesia (vom Sacrament des Gerichtshofs der Kirche), welche die Bekehrung des gesunden Menschenverstandes (Entendiemento) zur rechtgläubigen Kirche zum Gegenstand hat.

Die Autos, welche ursprünglich in der Kirche, später auf feststehenden Gerüsten im Freien stattfanden, wurden zu dieser Zeit auch auf beweglichen Bühnen (carros) zur Darstellung gebracht. Der Carro hatte ursprünglich (wie Klein nach Pedroso berichtet)*), die Form eines großen von vier Thürmen flankirten Castells mit überragenden Mittelthurm. Das Gestell aber ruhte auf einem im Centrum angebrachten beweglichen Rade. Diese Einrichtung mußte jedoch einer anderen weichen, auf die ich später zurückkomme.

Während so die nationale spanische Dichtung fast ganz in die Hände der Berufsschauspieler kam, so daß die Bühnendirectoren wohl auch den Namen Autores erhielten, unter denen nach Rojas besonders die Tolediner Bautista, Juan Correa, Herrera und Pedro Navarro glänzten, erhob sich zu gleicher Zeit die classisch-italienische dramatische Dichterschule von Sevilla zu größerer Bedeutung. Die Fruchtbarkeit dieser Dichter, zu denen Juan de Malara, Guevara, Guttiere de Cetina und Pedro Simon de Abril gehören, geht aus den Worten Juan de la Cueva's hervor, welcher, was zwar nicht buchstäblich zu nehmen sein wird, sagt, daß Juan de Malara allein „mil Tragedias“ auf die Bühne gebracht habe (von denen sich tragisch genug nur der Name einer einzigen „Absalon“ erhalten hat). Von dem Dominikanermönche Geronimo Bermudez aus Galicien, welcher um 1589 gestorben sein soll, sind dagegen 2 Tragödien, die er unter dem Pseudonym Antonio Silva herausgab: Nise lastimosa und Nise laureadada**) erhalten geblieben. Sie behandeln die Geschichte der unglücklichen Iñes de Castro, also einen

*) a. a. O. S. 248.

**) Madrid, 1577. Auch bei Ochoa, Tesoro del Teatro españ. I.

modernen Stoff in antikisirender Form, so daß ihr sogar die Chöre nicht fehlen durften. In letzteren legte er auch den Grund zu den Vers- und Reimkünsteleien, die in dem spanischen Drama nun Platz griffen und das Publicum daran gewöhnten, von diesem vor Allem musikalisch-lyrischen Reiz und Wechsel zu fordern.

Der Umstand, daß sich die Nation und eben darum auch die Bühne gegen diese gelehrte Dichtung ganz ablehnend verhielt, mochten einem einsichtigen und talentvollen Anhänger derselben es nahe legen, eine Versöhnung und Verschmelzung derselben mit der volksthümlichen Richtung anzubahnen, wozu schon Juan de Malara den Weg gezeigt hatte.

Juan de la Cueva, 1550 zu Sevilla geboren, und einer angesehenen Familie entstammend, hatte sich bereits in verschiedenen Dichtungsarten mit großer Anerkennung hervorgethan, als er 1588 den ersten und, wie es scheint, einzigen Band seiner Comedias herausgab*). Von seinen übrigen Schriften sei hier nur noch seiner 1606 in Form eines Lehrgedichtes veröffentlichten Poetik**) gedacht, bei welcher freilich zu berücksichtigen ist, daß sie also schon mit im Hinblick auf die Werke Lope de Vega's geschrieben wurde. Die Comedias wie überhaupt die ganze poetische Wirksamkeit Juan de la Cueva's haben eine sehr verschiedene Beurtheilung erfahren, je nachdem man seine Dichtungen mehr als Ganzes oder in ihren Einzelheiten in Betracht zog. Wie man aber immer von ihnen denken mag, jedenfalls haben sie dem nationalen Drama der Spanier, wie es sich bald darauf unter Lope de Vega entwickelte, mehr noch als alle früheren Erscheinungen dieser Art die bestimmte Richtung und Form angewiesen. Dies möchte nach dem Datum ihres Erscheinens im Druck zweifelhaft sein, doch ist anzunehmen, daß diese Stücke wenigstens zum Theil sich bereits früher auf der Bühne gezeigt. Juan de la Cueva war sich auch selbst dieses Antheils bewußt; da es in seinem Ejemplar poetico heißt: „Der Grund, weshalb die Gesetze der Komödie verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können, wir führten viel-

*) Las comedias de Juan de la Cueva, primera parte. Sevilla, 1588.
**) Ejemplar poetico.

mehr diese Neuerungen in Uebereinstimmung mit der jetzigen Zeit und ihren Erfordernissen ein und befreiten uns von jenem Herkommen, welches zwang, so viele verschiedene Dinge in den Zeitraum nur eines Tages einzuengen. Denn ohne jene alten Dichter und die Griechen und Römer, denen sie nachahmten, herabzusetzen, ohne das viele Vortreffliche, was sie geleistet haben, verkennen zu wollen, muß man gestehen, daß ihre Komödien ermüdend und nicht anziehend und sinnreich genug waren. Als daher die Talente zunahmen, die Künste sich besserten und Alles eine umfangreichere Gestalt gewann, gab man mit Recht die Weise jener Zeit auf, um eine neue, der unsrigen entsprechende zu wählen. Juan de Malara war der Erste, der sich in seinen Tragödien in etwas vom Zwange der antiken Regeln befreite. Mir aber werfen die Freunde dieser Regeln vor, zuerst, die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Acten einen abgenommen und die Acte auf Jornadas zurückgeführt zu haben*). Warum aber? Zwang uns nicht Veränderung der Zeit und ihres Geschmackes auch unser Verfahren zu ändern und mannichfaltiger zu machen? Und kann man läugnen, daß Erfindung, scherzhafte Anmuth und sinnreiche Disposition eigenthümliche Vorzüge der neueren Komödien sind? Sie haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung, eine dem Ausländer unnachahmliche Kunst, voraus, und sind so reich an ergötzlichen Verwickelungen und belustigenden Scherzen, daß ihnen etwas an die Seite stellen sie beleidigen heißt. In historischen Begebenheiten sind sie ausgezeichnet, in geistlichen Lebensläufen vortrefflich, in Liebesaffecten bewundernswerth. Endlich räumen die Einsichtsvollen unseren Komödien wegen der kunstvollen Gestaltung und der Mannichfaltigkeit ihres Inhaltes den Vorrang ein“**).

Was Juan de la Cueva hier als neues Gesetz bezeichnet, wurde freilich von ihm mehr nur im Sinne der Willkür ausgeübt; sowohl

---

*) Juan de la Cueva kann dies von sich nur im Gegensatze zu den übrigen Dichtern der Sevillaer Schulen gesagt haben, da sonst diese Neuerungen schon älteren Datums waren.

**) Nach Schack's Uebersetzung (a. a. O.), Th. I. S. 278.

was die Form, als was den Inhalt betrifft. In Bezug auf die erstere zog er fast alle lyrischen und epischen Vers- und Strophenbildungen heran, da seine Sprache sich abwechselnd in Redondillen, Jamben, dem verso sciolto, in Octaven, Terzinen, Canzonen, Romanzen, Quintillen und Glossen bewegt.

Wohl beruhten selbst noch in der Blüthezeit des spanischen Dramas auf dieser Mischung charakteristische Eigenthümlichkeiten der metrischen Structur desselben; hier aber, in der willkührlichen Verbindung epischer und lyrischer Elemente, trat vor Allem der Mangel an dramatischer Kraft und Einsicht daraus hervor. Willkür machte sich aber auch sonst noch bei ihm in der Häufung und Anordnung der Begebenheiten geltend, welche nicht durch planmäßige, folgerichtige, einheitliche Entwicklung und durch Kraft und Wahrheit der Motivirung, sondern durch möglichst bunten, abenteuerlichen, phantastischen Wechsel der Ereignisse und die Stärke der Contraste zu wirken und zu fesseln strebten. Juan de la Cueva gehörte zu den Dichtern, welche überall Wirkung wollen, ohne zu erwägen, welche Wirkung am Platze ist; daher es seinen Dichtungen nicht an glänzenden Einzelheiten, wohl aber dem Ganzen an Harmonie und Zweckmäßigkeit fehlt.

Cueva's Dramen lassen sich eintheilen in solche, deren Stoffe der Geschichte, und in solche, bei denen diese den ritterlichen Romanzen entnommen sind. Die ersteren erscheinen im Ganzen gelungener, weil er hier, durch geschichtliche Treue gebunden, vor phantastischen Ausschreitungen mehr geschützt war. Zu ihnen gehören: Der Tod des Ajax, Telemon, die Plünderung Roms (El saco de Roma) Mucius Scaevola und die Virginia. Das letztgenannte Stück wird allgemein als sein bestes bezeichnet. Von den Romanzendramen mögen Bernardo del Carpio, die Infanten von Lara, die Belagerung von Zamora (El cerco de Zamora) genannt werden, welches letztere wohl alle anderen an Häufung abenteuerlicher Begebenheiten übertrifft. Von den der bürgerlichen Sphäre angehörenden Stücken hebt Klein vor allen den Verläumder (El infamador) wegen der größeren Kunst der Behandlung, Schack aber nur deshalb hervor, weil in ihm, allem Anschein nach, das Vorbild zu Tirso de Molina's berühmtem Burlador de Sevilla (der Verführer von Sevilla) vorliegen dürfte.

Die Dramen la Cueva's bieten auch noch dadurch ein gewisses Interesse, daß man durch sie einigen Aufschluß über die damaligen Theaterzustände Sevilla's erhält. Aus den ihnen beigedruckten Anmerkungen geht nämlich hervor, daß das Theater im Garten der Doña Elvira damals der beliebteste Schauplatz dort war, daß es daselbst aber noch zwei andere Theater Las Atarazanas und den Corral del Don Juan gab und zwischen 1579—81 die Truppen des Alonso Rodriguez, des Alonso de Cisnero, des Pedro de Saldaña und des Alonso de Capila hier spielten*).

Auch Cueva's Dramen mußten bei ihren Erfolgen wieder vielseitige Nachahmung finden. Moratin gibt in seiner Coleccion de piezas dramaticas anteriores de Lope de Vega eine ganze Liste hierher gehöriger Dichter, unter denen nicht wenige von der Sevilla'schen Schule sind, wie Berrio, Francisco de la Cueva, Loyola, Mejea, ein Commendadore Vega u. A. Doch weiß man weder über sie noch über ihre Werke etwas Näheres. Etwas eingehender sind wir über die Lebensverhältnisse zweier Männer unterrichtet, die, beide Valencianer, wie Schack sagt, la Cueva's Bestreben theilten, die höhere Poesie auf der spanischen Bühne heimisch zu machen. Es sind Micer Andres Rey de Artieda und Christoval de Virues.

Rey de Artieda, geb. 1549, gest. 1613, erlangte schon in seinem 15. Jahre den Doctortitel, lehrte an der Universität zu Barcelona Astronomie, trat dann in Kriegsdienste, zeichnete sich in der Schlacht bei Lepanto aus und scheint den letzten Theil seines Lebens in Valencia zugebracht zu haben, wo er seine Mußestunden der Dichtung widmete. 1581 trat er hier mit seiner Comedia de los amantes de Teruel**) hervor, welche zugleich das einzige von ihm erhalten gebliebene Drama ist. Man nennt von ihm noch Los incantos de Merlin, Amadis de Gaula und El principe vicioso. Artieda besaß ein ungleich bestimmteres Gefühl für Reinheit der Form als la Cueva, was ihn zu einer größeren Einfachheit und Regel-

*) Siehe hierüber das Ausführlichere bei Klein (a. a. O.) II. S. 193 u. f.; und Schack (a. a. O.) I. S. 277.

**) Derselbe Gegenstand wurde später von Montalvan und von Tirso de Molina behandelt und Hartzenbusch hat das gleichnamige Stück des letzteren mit dem Artieda's verglichen.

mäßigkeit der Anordnung seines Stoffes bestimmte. Zugleich war es ihm vorzugsweise um Entwicklung der Charaktere und eines mächtigen Pathos zu thun, was dem uns erhaltenen Werke einen bedeutenden Platz unter den gleichzeitigen Erscheinungen des Dramas sichert. In noch größerem Ansehen bei den Zeitgenossen scheint aber der zweite der obengenannten Dichter gestanden zu haben.

Christoval Virues, 1548 geb., 1610 gest., kämpfte ebenfalls mit in der Schlacht bei Lepanto, sowie später bei Noverino und zu Lande unter Don Juan de Austria. 1579 erschien (nach Moratin) seine Semiramis und seine Cassandra, 1580 der Attila, 1581 die Marcela und Dido; eine Gesammtausgabe seiner Werke aber 1609 in Madrid*), welche ebenfalls nur jene fünf Stücke enthält. Cervantes und Lope de Vega sind voll ihres Lobes. Schack vermag diesem Urtheile nicht beizutreten. Klein in seiner entweder panegyrischen oder ganz absprechenden Weise behandelt sie ziemlich verächtlich. Virues wollte nach seinen eigenen Worten, die höchste Feinheit der alten und neuen Kunst zu vereinen suchen, wobei er sich aber vorzugsweise an Seneca und Juan de la Cueva hielt und die Fehler beider noch überbot. Während seine vier ersten Dramen hierdurch an Ueberladenheit, an Häufung von Ueberraschungen und Contrasten leiden, ist das letzte ganz in der Weise des Seneca gehalten, daher auch mit Chören versehen und wieder in 5 Acte getheilt. Die in den übrigen festgehaltene Eintheilung in drei Jornadas rührt übrigens nicht von ihm, sondern von Francisco de Avendaño her.

Auch der als lyrischer Dichter berühmte Lupercio Leonardo de Argensola**), geb. 1565 zu Barbastro in Aragonien, gest. 1613, vermochte den Einwirkungen des aufblühenden Dramas nicht ganz zu widerstehen. Von seinen drei Jugendarbeiten dieser Art: Filis, Isabela und Alexandra, welche 1585 in Madrid, wo er sich damals aufhielt, zur Aufführung gelangten,

---

*) Obras Tragicas y liricas. — Näheres über Virues siehe außer bei Schack (a. a. O.) I. S. 209 und Klein (a. a. O.) IX. S. 220 bei Münch-Bellinghausen, Virues' Leben und Werke. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. II. S. 139.

**) Leonardo ist der Familienname des Vaters, Argensola der der Mutter. — Näheres über ihn s. bei Lemcke a. a. O. II. S. 499, III. S. 98.

sind nur die letzten zwei erhalten geblieben*). Trotz des außerordentlichen Erfolgs, der diesen Dramen zu Theil wurde, scheint er sich nicht weiter auf diesem Gebiete versucht zu haben. Er schloß sich der von Virues in seinen ersten vier Dramen eingeschlagenen Richtung an, indem er la Cueva in der phantastischen Häufung des Begebenheitlichen zu überbieten suchte. Das Vorherrschen der Octavenform beweist allein, daß hier ein dramatischer Fortschritt nicht wohl zu finden ist, gleichwohl hat Klein, welcher sich auf den Standpunkt des Widerspruchs zu stellen liebte, im Gegensatze zu Martinez de la Rosa, Argensola eine hohe dramatische Bedeutung beizulegen gesucht. Immerhin sind diese Dramen schon deshalb von Wichtigkeit, weil sie auf einen noch ungleich größeren Dichter, auf Cervantes, einen bedeutenden Eindruck ausübten, der sie sehr hochschätzte. Doch ist es wohl hauptsächlich die Schönheit der Sprache gewesen, welche Cervantes zu diesem Urtheil bestimmte, da auch er der Octavenform in der uns von ihm erhalten gebliebenen Numancia einen leider zu großen Raum gestattet hat.

Miguel de Cervantes Saavedra**) wurde in den ersten Tagen des October 1547 in Alcalá de Henáres geboren und nachweislich am 9. desselben Monats getauft. Er war der jüngste von vier Geschwistern. Sein Vater, der einer dem Stande der Hijodalgos angehörenden Familie entstammte, lebte in ärmlichen Verhältnissen. Seine Mutter, Doña Leonora de Cortinas gehörte einer Familie an, aus der, wie man glaubt, auch Lope de Vega's erste Gattin hervorging. Er würde hierdurch dem Manne verwandt geworden sein, dessen dramatisches Genie dem seinen auf diesem Gebiete hindernd in den Weg treten sollte. Wie Cervantes selbst erzählt, fühlte er sich schon früh von einer großen Liebe zum Studium und

*) Im 6. Bande von Sedano's Parnasso español abgedruckt.

**) Eine vorzügliche Lebensbeschreibung des großen Dichters hat Navarete in der vierten der von der span. Akademie veranstalteten Ausgaben des Don Quijote 1819 (übersetzt von Viardot und von Roscoe in's Französische und Englische) geliefert. Außerdem haben eingehend über ihn berichtet: Gregorio Maya y Siscar (in der Londoner Ausgabe 1738); Vicente de los Rios (in der Madrider Ausgabe von 1782 u. 87); Pellicer (in der Madrider Ausgabe von 1797); Ariban (in der Madrider Ausgabe von 1846); Emile Chasles, Michel de Cervantes, Paris 1866; sowie Schack (a. a. O.) I. S. 310; Ticknor (a. a. O.) I. S. 481; Bouterwek, S. 328; Lemcke (a. a. O.) I. S. 371, III. S. 112; Klein (a. a. O.) IX. S. 258.

zur Dichtung ergriffen. Auch erhielt er sehr zeitig die ersten Eindrücke vom Theater und zwar durch keinen Geringeren als Lope de Rueda. Nachdem er die Universität Salamanca verlassen hatte*), bezog er die Gelehrtenschule des berühmten Humanisten Lopez de Hojos in Madrid, der ihn auch zuerst als „seinen theuren und vielgeliebten Schüler" in die Dichtung und in die Oeffentlichkeit einführte (gelegentlich der Beschreibung der Todtenfeier der Königin Isabella de Valois, in welche Lopez de Hojos verschiedene poetische Beiträge des Cervantes mit aufnahm). Im Dienste des Prälaten und nachmaligen Cardinals Giulio Acquaviva kam Cervantes später nach Rom. Wie so viele junge Spanier wurde auch er, von glühendstem Patriotismus erfüllt, in den Kriegsstrudel gerissen. Er trat (gegen 1570) in den Seedienst und kämpfte in der Schlacht bei Lepanto, wo er zu den Tapferen gehörte, welche das türkische Admiralschiff enterten. Zwar mußte er diese Ehre mit dem Verlust seiner linken Hand bezahlen, doch blieb dieses Zeugniß, Theilnehmer an der glorreichsten Begebenheit seiner Zeit gewesen zu sein, sein höchster Stolz bis zum Tode. Auch hinderte ihn dieser Unfall nicht an der weiteren Betheiligung am Kriege. Erst 1575 erbat er die Erlaubniß, nach seinem Vaterlande zurückkehren zu dürfen. Die Empfehlungsbriefe, welche ihm der Herzog von Sesa und Juan de Austria an den König mitgaben, um ihn bei diesem der Beförderung anzuempfehlen, wurden ihm aber verderblich. Er gerieth in Gefangenschaft von Piraten, die hierdurch zu der Annahme bewogen wurden, daß seine Person von großer Wichtigkeit sei. Man glaubte daher ein hohes Lösegeld von ihm erpressen zu können und behandelte ihn mit besonderer Härte. So blieb er bis 1580 in Algier. Es war eine Leidenszeit, welche aber gerade die hohen und seltenen Eigenschaften seines Charakters und Herzens zu voller Entwickelung brachten, seinen Muth, seine Ausdauer, seine unerschöpfliche Erfindsamkeit, seine Hochherzigkeit und Entsagung. Die in ihrem romantischen, an's Wunderbare streifenden Wechsel interessante Geschichte seiner Leiden und Schicksale muß übergangen

---

*) Wogegen sich Klein in der Annahme gefällt, daß Cervantes weder die Universität von Alcalá, noch die von Salamanca besucht, sondern erst bei Lopez de Hojos Latein gelernt habe.

werden. Er selbst hat sie theils in seiner Novelle vom Gefangenen, theils in dem Schauspiele El trato de Argel zu lebendigster Darstellung gebracht, obwohl sich Wahrheit und Dichtung hier mischen. Endlich befreit, war er kaum in sein Vaterland zurückgekehrt, daß er ihm seinen Arm auch schon wieder auf's Neue weihte, indem er sich an den Kriegszügen von 1581—83 betheiligte. Zugleich regte sich aber der dichterische Geist jetzt in ihm mit nicht mehr zu unterdrückendem Schaffensdrange. Es entstand der Schäferroman Filena, von dem jedoch nichts als der Name erhalten geblieben ist; ihm folgte (1584) die Galatea, die sich aber noch ganz in den Geleisen der Modedichtung bewegte, die Verirrungen der Gattung theilte und die Größe seines dichterischen Genius nur hier und da in den Einzelschilderungen verrieth. Er verherrlichte darin eine Dame, Doña Catalina de Palacios Salazar y Vasmediana, mit der er sich noch in demselben Jahre vermählte. Die ärmlichen Verhältnisse, in denen er lebte, die Aussichtslosigkeit eine Anstellung zu erhalten, mußten ihn darauf denken lassen, sich durch seine schriftstellerische Thätigkeit ein besseres Einkommen zu sichern. Schon damals wurde die Bühnenschriftstellerei als die einträglichste angesehen, obschon die Theater schlecht genug zahlten. Doch wurde Cervantes ohne Zweifel auch noch durch Neigung wiederholt zur Bühne getrieben, von der er jetzt in Madrid, in dessen Nähe er lebte, neue und bedeutendere Eindrücke empfing. Es entstanden so eine Reihe von Schauspielen (er selbst spricht von 20—30), von denen bis jetzt nur zwei bekannt worden sind: El trato de Argel und La Numancia*). Der materielle Erfolg dieser Arbeiten kann kein zu großer gewesen sein, da er 1588 diese Beschäftigung gegen die untergeordnete Stellung eines Untercommissärs bei dem Lieferungswesen für die indische Flotte aufgab, welche er später mit der kaum besseren eines Einnehmers der Gefälle im Königreich Granada vertauschte. 1598 zog er sich wegen eines gegen ihn anhängig gemachten Processes, der ihn zeitweilig (1597) sogar in's Gefängniß

*) Von den übrigen sind nur folgende Namen bekannt: La batalla naval, la Jerusalen, la gran Turquesca, la comedia de la Amaranta ó la del Majo, el bosque amoroso, la unica y bizarra Arsinda und la Confusa, die Cervantes wiederholt rühmt und als eine gute unter den besten Comedias de capa y espada bezeichnet.

gebracht hatte, in's Privatleben zurück. 1603 erschien er am Hofe zu Valadolid, um die gegen ihn erhobenen Verläumdungen niederzuschlagen und eine neue Anstellung nachzusuchen. Das letztere ohne Erfolg. Gleichwohl folgte er 1606 dem Hofe bei seiner Uebersiedelung nach Madrid. Inzwischen hatte er sich ganz seinen literarischen Arbeiten gewidmet, als deren Frucht 1605 sein Don Quijote erschien, eine Dichtung, welche ihn trotz aller dagegen gerichteten Angriffe, (Gongora's, Christoval Juarez de Figueroa's, Estevan Manuel de Villegas' und Anderer) rasch zu einem der angesehensten Dichter der Zeit, ja zu einem der größten Dichter aller Zeiten und Völker erhob. Ihm folgten 1613 seine Novelas exemplares, die seinen Dichterruhm noch befestigten*). Cervantes hatte mit diesen Werken das ihm eigenste Gebiet betreten, das er nie wieder hätte verlassen sollen. Im Jahre 1614 erschien El viage al Parnaso (Reise zum Parnaß), ein lehrhaft satirisches Gedicht von zum Theil burleskem Charakter im Gewande geistvoller Allegorie und in Terzinen verfaßt, zu dem er die Anregung von Cesare Caporali's Viaggio in Parnasso erhalten haben mochte. Apollo fordert darin die guten Dichter auf,

---

*) Diese Novellen sind deshalb für die Geschichte des Dramas von Wichtigkeit, weil sie eine Fundgrube für die späteren Dramatiker wurden. Graf Schack gibt (a. a. O.) I. S. 332 ein Verzeichniß der hauptsächlichsten darnach gedichteten Dramen, von dem ich Folgendes aushebe:

Nach der Gitanella de Madrid wurden die gleichnamigen Stücke des Montalvan und des Solis verfaßt, auch Wolf's Preciosa, sowie Middleton und Rowley's Spanish Gipsey.

Nach der Illustre fregona das gleichnamige Stück des Lope de Vega, des Vicente Esquerdo und Cañizares, sowie die Hija del Mesonero des Diego Figueroa y Cordoba.

Nach dem Licendiado vidriero das gleichnamige Stück des Moreto.

Nach der Señora Cornelia, Tirso de Molina's Quieu dá luego dá dos veces, sowie The chances von Beaumont und Fletcher.

Nach dem Zeloso Estremeño die gleichnamigen Stücke des Lope de Vega und Montalvan.

Nach Fuerza del sangue das gleichnamige Stück des Guillen de Castro und la force du sang von Hardy.

Nach dem Amante liberal das gleichnamige Stück von Bouscal und de Beys, sowie das der Scudéry.

Nach dem Dos doncellos die Deux pucelles des Rotrou und Love's pilgrimage von Beaumont und Fletcher.

mit ihm die schlechteren vom Parnaß zu vertreiben. Merkur erscheint zu diesem Zweck bei Cervantes, und dieser findet hierdurch Gelegenheit, ein literarisch-poetisches Gericht zu halten, was in zum Theil panegyrischer, zum Theil satirischer Weise geschieht. In einem Anhange (Adjunta al Parnaso), in Form eines Gesprächs zwischen Cervantes und einem unglücklichen jungen Theaterdichter, Pancracio de Roncesvalles, handelt es sich hauptsächlich um die neuen Bühnenstücke des ersteren. Cervantes hatte sich nämlich um diese Zeit trotz des Erfolgs seines Don Quijote *) der dramatischen Dichtung wieder zugewendet, wahrscheinlich unter dem Eindrucke der Erfolge Lope de Vega's **). Das war um so gewagter, als er, trotz der hohen Meinung, die er von dem Talent des letzteren hatte, im 48. Capitel seines Don Quijote den Zustand der damaligen Bühne, die doch hauptsächlich durch Lope de Vega vertreten war, ziemlich unumwunden angegriffen hatte. Mit Recht mußte man nun von ihm etwas um so viel Besseres und Bedeutenderes erwarten. Die Ablehnung, die er von den Bühnen erfuhr, kann zwar kaum allein in der Beschaffenheit dieser Dichtungen gelegen haben, weil man ohne Zweifel schlechtere Comedias, als die seinigen gab und seine Entremeses zu den besten ihrer Art zählen, aber wahr ist es dennoch, daß Cervantes in seinen acht neuen Comedias die von ihm angegriffenen Fehler des damaligen Dramas nicht vermied, sondern geflissentlich überbot, die Schönheiten Lope de Vega's aber entfernt nicht erreichte. Ersteres ist sogar in einem Grade geschehen, daß Blas Nasarre hierdurch zu der Annahme bewogen wurde, Cervantes habe mit diesen Dramen den verderbten Geschmack der Bühne ebenso geißeln wollen, als in seinem Don Quijote den der damaligen Ritterromane und des ihm Beifall spendenden Publicums. Wenn

---

*) Doch war der Erfolg in Spanien zu seiner Zeit keineswegs so groß als er später noch wurde. Von 1605 bis 1611 waren nur 4 Ausgaben erschienen, von da allein in Spanien über 400; außerdem 200 Uebersetzungen in's Englische; fast ebensoviel in's Französische, gegen 100 in's Italienische, mehr als 80 in's Portugiesische, 70 in's Deutsche.

**) Daß er durch seine materielle Lage dazu gedrängt worden wäre, ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil er damals 8 Comedias und 10 Entremeses hintereinander schreiben konnte, ohne von ihnen auch nur ein einziges bei der Bühne angebracht und ein Einkommen davon bezogen zu haben.

Blas Nasarre sich hierin aber im Ganzen auch irrte, so ist doch nicht zu verkennen, daß Cervantes den Geschmack des damaligen Theaters hier und da wirklich ironisirte. Dies ist z. B. in auffälliger Weise in der Comedia La entretenida (die Unterhaltsame) geschehen, in welcher im Gegensatz zu der üblichen Lustspielpraxis auch nicht ein einziges der darin dargestellten Liebesverhältnisse einen mit der Ehe abschließenden Ausgang nimmt. Cervantes gab diese Dramen 1615 durch den Druck heraus*), nicht ohne seinem Unmuth über das Verhalten der Theater im Vorworte Ausdruck zu geben. „Ich begann von Neuem, einen Blick auf meine Komödien zu werfen, sowie auf einige Zwischenspiele von mir, die mit ihnen bei Seite geworfen worden waren, und ich fand sie nicht so schlecht, daß sie nicht verdient hätten, dem erleuchteten Sinne anderer, weniger engherziger und einsichtsvollerer Directoren vorgelegt zu werden. Mir riß die Geduld und ich verkaufte sie an den Buchhändler. Er bezahlte sie mir nach Gebühr und ich steckte mein Geld mit Behagen ein, ohne daß ich Plackereien mit Schauspielern gehabt hätte."

Kurze Zeit früher (1614) war ihm ein gewisser Alonso Fernandez de Avellaneda mit der Herausgabe des in der Vorrede zu seinen Novellen bereits angekündigten zweiten Theiles des Don Quijote zuvorgekommen, worin er den großen Dichter zugleich in schmählicher Weise angegriffen hatte. Avellaneda hatte sich damit aber nur selber geschadet, da sein Buch, das nicht ohne Züge großen Talentes ist, sonst sicher eine größere Beachtung gefunden haben würde. Auch wurde es kurz darauf (1615) durch des Dichters eigene Fortsetzung wieder völlig verdunkelt. Nur ein Jahr später, nachdem er nur eben die letzte Hand an seinen Schäferroman Persiles und Sigismunda gelegt, ward aber dieser dem Leben entrückt. Das Todes-

*) Ocho Comedias y ocho Entremeses, Madrid 1615. — Erst 1749 erschien ebendaselbst eine neue Auflage in zwei Bänden. Eine eingehende Behandlung haben sie bei Klein (a. a. O.) gefunden, welcher jenen 8 Entremeses, nach dem Vorgange des Aureliano Fernandez Guerra, noch drei fälschlich dem Lope zugeschriebene Entremeses zugefügt: Los hobladores (die Großsprecher), la Carcel de Sevilla (das Gefängniß von Sevilla), El hospital de los podridos (das Spital der Mißmuthigen). Das erste hat H. Kurz in seine Uebersetzungen mit aufgenommen. Das zweite ist noch deshalb von besonderem Interesse, weil es an Begebenheiten aus der Gefangenschaft des Dichters von 1597 anknüpft.

jahr Shakespeare's sollte auch seinem Streben ein Ziel setzen. Von einer peinlichen Krankheit ergriffen, hatte er sein Ende schon länger kommen gefühlt. Die Schatten des Todes vermochten aber die Heiterkeit seines Geistes nicht zu verdüstern. Dies bezeugt das nur wenige Tage vor seinem Tode geschriebene Vorwort zu der genannten letzten Dichtung. „Und so lebet denn wohl, ihr Scherze," heißt es am Schlusse derselben, „leb' wohl, du fröhlicher Traum, lebt wohl, heitere Freunde, denn ich fühle, daß ich dem Tode mich nähere und habe keinen anderen Wunsch, als in jener Welt euch glücklich wieder zu sehen."

So einstimmig das Urtheil über die späteren dramatischen Werke des Dichters auch ist, so sehr weichen die Urtheile über den Werth und die Bedeutung seiner beiden früheren Dramen von einander ab. Auch hier liegt der Grund zumeist darin, daß man dieselben bald mehr auf ihren allgemeinen poetischen Werth, bald nur auf ihren dramatischen Werth hin prüfte*). Der Streit bewegt sich eigentlich nur um die Numancia. Der großartige Wurf dieser Dichtung, das

*) Ticknor's Beurtheilung scheint mir daher die geringschätzige Abfertigung, die ihm von einigen Seiten, besonders von Ludwig Lemcke (a. a. O. IV. Bd., S. 115) zu Theil geworden ist, nicht verdient zu haben. „Seine Urtheile über den großen Dichter," heißt es bei letzterem, „sind fast durchgehend unter aller Kritik. Die beinahe wegwerfende Art, mit welcher er z. B. über die Numancia (S. 499) spricht, ist allein hinreichend, seinen Mangel an durchgebildetem Geschmack zu documentiren." Ticknor hatte hier aber gesagt: „Schlegel spricht von Cervantes' Numancia wie von einem der ersten Stücke nicht nur der altspanischen Bühne, sondern auch der gesammten neueren Dichtung. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, daß diese Ansicht die herrschende werden wird. Gewiß aber hat das ganze Stück das Verdienst der Eigenthümlichkeit und ruft an sehr vielen Stellen in seinem Leser oder Hörer die tiefste Gemüthsbewegung hervor. Man kann es daher ungeachtet des Mangels an dramatischem Geschick und Anpassung an die Bühne, als einen Beweis der Dichtergaben des Verfassers betrachten, sowie als eine kühne Anstrengung, die spanische Bühne zu der Zeit, wo es gedichtet wurde, aus dem niederen Zustande zu erheben, in welchem sie sich damals befand." Im Einzelnen hebt Ticknor dann noch die Scene hervor, in welcher der Zauberer Marquino die Seele eines eben auf dem Schlachtfelde Verschiedenen wieder zurück in den Leib desselben zwingen will, um sie das Geschick der belagerten Stadt voraus verkünden zu lassen. „In den Zaubersprüchen des Marlow'schen Faust," heißt es hier, „findet sich nichts, was an Würde dem zu vergleichen wäre. Auch heischt Shakespeare nirgendwo von uns ein so seltsames Mitgefühl mit dem blutigen Haupte, welches widerwillig an Macbeth's Tafel emporsteigt, um dessen schuldbewußte Fragen zu beantworten, wie Cervantes es uns

stilvolle mächtige Pathos, die Kraft und Kunst der Darstellung des Einzelnen wird Jedermann zugeben — und gewiß sind dies Eigenschaften, welche die Bedeutung einer dramatischen Dichtung außerordentlich steigern, aber doch noch nicht eigentliche dramatische Eigenschaften sind, wie sie bei anderen Dichtungsarten ja ebenfalls vorkommen können. Nur zu oft werden aber diese und andere allgemeinen poetischen Schönheiten, z. B. lyrische, epische, rhetorische oder auch ethische mit dramatischen verwechselt. Es darf uns hierbei nicht irre machen, daß auch schon diese Schönheiten von der Bühne herab zuweilen eine große Wirkung ausüben. Dies beweist eben nur, daß die theatralischen Eigenschaften mit den dramatischen nicht immer identisch sind, ebensowenig wie einzelne große dramatische Züge schon ein großes dramatisches Ganzes machen. Cervantes hat über die Fehler des damaligen Dramas einzelne sehr richtige Bemerkungen gemacht, aber weder sie, noch die uns von ihm erhalten gebliebenen dramatischen Werke lassen erkennen, daß er so viel tiefer in das Wesen des Dramatischen eingedrungen wäre, um sich hierin wesentlich über seine Vorgänger zu erheben. Denn was das erstere betrifft, so spricht die Ueberschätzung, die er den Dramen Argensola's zu Theil werden läßt, schon dagegen; und was das letztere angeht, der übermäßige Gebrauch, den auch er von der ganz undramatischen Octavenform in seiner Numancia macht; gegen beides aber, daß er es für einen so großen dramatischen Fortschritt halten konnte, die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele durch allegorische Figuren zu äußerer Darstellung gebracht zu haben. Ein Fortschritt war es allerdings, daß er erkannte, wie es im Drama von großer Wichtigkeit sei, die inneren Beweggründe und Conflicte, aus denen die äußeren Handlungen entstehen, mit zur Darstellung zu bringen, allein er wendete hierzu keineswegs die geeigneten Mittel an und stand noch ganz unter mittelalterlich-scholastischem Einfluß dabei. Daher er die Allegorie auch nicht blos in diesem Sinne anwendete.

Es wird von Cervantes mit Recht gerühmt, daß er sich hoch

---

für die leidende Seele empfinden macht, welche in's Leben zurückgerufen wird, um nun zum zweiten Male die Qualen der Auflösung zu erdulden." Ebenso rühmt Ticknor die Scene zwischen Morandro und Lira im 3. Acte.

über den befangenen Standpunkt seiner Nation und seiner Zeit zu erheben vermocht habe. Es ist dies zum Theil mit das, was die Größe seines größten Werkes, seines Don Quijote bildet, so wie es erklärt, warum dieses Werk ein Gemeingut aller Nationen und Zeiten werden und doch in der eigenen Zeit von der eigenen Nation verhältnißmäßig weniger geschätzt werden konnte. Auf dem Gebiete des höheren Dramas war er aber doch, nicht sowohl in den Lebensanschauungen, wohl aber in den dramaturgischen Anschauungen seiner Zeit noch befangen. Auch er glaubte dem Drama schon die geeignete poetische Form zu geben, wenn er die lyrischen und epischen Formen der Zeit darin aufnahm. Und selbst, nachdem das dramatische Genie Lope de Vega's neue Muster dafür aufgestellt hatte, vermochte er, wie seine Urtheile über sie und seine späteren Dramen beweisen, nicht zu erkennen, worin der dramatische Fortschritt derselben im Wesentlichen bestand. Er setzte ihren Werth und ihre Bedeutung doch hauptsächlich nur in ihre allgemein poetischen Eigenschaften, in ihre Anmuth und ihren Witz, in die zierlichen, mit so viel guten Einfällen und gewichtigen Denksprüchen vermischten Verse, in die beredte und wohl auch erhabene Sprache derselben, und erklärt ihre Ungleichheit lediglich aus der Nachgiebigkeit dieses Dichters an den Geschmack der Schauspieler, denen er überhaupt alle Fehler, die er an dem zeitgenössischen Drama zu rügen findet, aufbürdet.

Es kann aber der Bedeutung des Cervantes als epischer Dichter ebensowenig etwas rauben, wenn wir ihn im Drama nicht auf der vollen Höhe Lope de Vega's finden, als es diesem etwas von seinem Ruhm als dramatischer Dichter nimmt, daß er Cervantes auf dem Gebiete der Novelle entfernt nicht erreicht hat. In einer Geschichte des Dramas werden wir uns aber in unseren Urtheilen von der Bedeutung nicht beirren lassen dürfen, welche die hierhergehörenden dichterischen Persönlichkeiten auf einem anderen Gebiete erwarben, sondern lediglich diejenige zu erforschen haben, die ihnen in dem Entwicklungsgange des Dramas gebührt. Eben deshalb ziemt es sich andererseits schließlich noch auszusprechen, daß, welches auch immer der dramatische Werth der Numancia als einzelnes Kunstwerk sein möchte, Cervantes durch sie und durch Stücke ähnlicher Art, die er vielleicht noch geschrieben, immerhin einen reinigenden

und veredelnden Einfluß auf den Geschmack, den Stil und das Pathos der dramatischen Dichter seiner Zeit ausüben konnte und daher wohl auch ausgeübt hat. So wie es immerhin möglich ist, daß er für die Entwicklung der Comedia de capa y espada bahnbrechend wurde, worauf das über seine Comedia de la confusa von ihm ausgesprochene Urtheil vielleicht hinweist. Befremdend muß es allerdings sein, daß er dann später doch wieder so weit hinter den inzwischen von Lope de Vega aufgestellten Vorbildern zurückbleiben konnte. Schack hält von seinen späteren Comedias La entretenida und El laberinto de Amor für die besten*). Auch haben, wie schon gedacht, die Entremeses des Dichters die ungetheilteste Anerkennung gefunden**). Cervantes folgte darin dem Beispiele Lope de Rueda's. Sie sind theils in Prosa, theils in kurzen Redondillenversen geschrieben, mit kleinen Liedern untermischt und schließen zum Theil mit einem Tanz. Durchaus in volksthümlichem Tone gehalten, sind ihre Stoffe auch ganz unmittelbar dem Leben des Tages entnommen. Einigen liegen wohl auch alte Fabliaux zu Grunde. Sie sind ausgezeichnet durch lebensvolle Wahrheit der Charakteristik und Sittenschilderung, durch die Natürlichkeit und die dramatische Bewegtheit des Vortrags, durch den ergötzlichen Humor und die Ironie, von denen sie bewegt und durchdrungen sind. Ein Beispiel möge für alle sprechen.

---

*) Die Namen der übrigen sind El gallardo español (der tapfere Spanier), La casa de los zelos (das Haus der Eifersucht), El rufian dichoso (der glückliche Gauner), La gran sultana Doña Catalina de Oviedo und Pedro de Urde Molos. Klein geht (a. a. O.) in seiner Weise ausführlich auf dieselbe ein.

**) Es sind El retablo de las Maravillas (das Wundertheater), La cueva de Salamanca (die Höhle von Salamanca), El juez de los divercios (der Scheidungsrichter), El viejo zeloso (der eifersüchtige Alte), La guarda cuidadosa (der wachsame Posten), El rufian viudo, Llamado Trampagos (der Gauner Trampagos, als Wittwer), La eleccion de los alcaldos de Daganzo (die Dorfrichterwahl von Daganzo), El vizcaino fingido (der verstellte Biscayer). Die ersten vier dieser Entremeses sind von Schack, Spanisches Theater (Frankf. a. M. 1845, 2 Thle.) 1. Thl. übersetzt; das fünfte von Dohrn, Span. Dramen (Berlin, 1841—44, 4. Bde.) II. Bd. und alle acht von H. Kurz, Spanisches Theater von Rapp (Hildburgh. 1868, 5 Bde., II. Bd.). Siehe auch Alphonse Royer (Théâtre de Michel Cervantes, Paris 1862), welcher sämmtliche Dramen verkürzt in Prosa mitgetheilt hat.

Im Wundertheater (El retablo de las maravillas)*) gibt Chanfalla Montial, ein als Theaterdirector im Lande herumziehender Gauner, um den Leuten ihr Geld aus der Tasche zu spielen, vor, ein Wundertheater zu besitzen, auf welchem die unglaublichsten Dinge zu sehen und zu hören seien, doch nur für diejenigen, welche von reiner Geburt sind, wodurch der Dichter die Neugier, den Aberglauben und den Stolz seiner Landsleute auf reine, unbefleckte Abstammung verspottet. Der Regidor Juan Castrado, welcher grade das Hochzeitsfest seiner Tochter auszurichten im Begriff steht, zeigt sich bereit, auf diese wundersame Vorstellung die Honoratioren der Stadt zu sich einzuladen unter Vorausbezahlung der Kosten derselben. Eine zweite Scene führt zu der Vorstellung selbst. Juana Castrado, die Braut, hat eben noch Zeit, ihrer Cousine ans Herz zu legen, sich nicht etwa in Bezug auf ihre Geburt zu verschnappen, während die übrige Gesellschaft ohne Zweifel dieselben löblichen Vorsätze im Stillen gefaßt hat. Denn da jetzt Chanfalla die Wunderdinge verkündet, die sich nach ihm auf seiner immer leer bleibenden Bühne darstellen sollen, sucht die ganze Gesellschaft, den Bürgermeister an ihrer Spitze, obschon sie weder davon etwas sieht oder hört, sich in Ausdrücken des Entzückens, des Staunens oder der Furcht zu überbieten, je nachdem der Gegenstand das Eine oder Andere etwa bedingt haben würde. Läßt Chanfalla Simson an den Säulen seines Palastes rütteln, so verkriechen sich alle, um unter den Trümmern des mächtigen Baues nicht zerquetscht zu werden. Läßt er einen wüthenden Stier hervorbrechen, so werfen sie sich alle zu Boden und vor den Mäusen, die er hervorzaubert, halten sich Frauen und Mädchen schreiend die Röcke zusammen. Ja als er zuletzt die Herodias tanzen läßt, nöthigt sogar der Alcade Benito Repollo seinen Neffen Lorenzo, die Sarabande mit dieser zu tanzen. Da wird die Festfreude plötzlich durch den Eintritt eines Quartiermeisters unterbrochen, welcher dem Bürgermeister die Ankündigung einer bevorstehenden Einquartierung bringt. Das Völkchen ist aber so ganz in dem Zauber des Wundertheaters befangen, daß man den

*) Nach Schack (a. a. O. III. S. 553) findet sich die Idee zu diesem Entremes in einem alten Volksschwank, der deutsch in dem Gedicht vom Pfaffen Amis enthalten ist.

Quartiermeister nun ebenfalls nur als eine Erscheinung desselben behandelt. Auf seine Protestationen verlangt man von ihm, daß er sich wenigstens selbst von dessen Zaubern überzeugen möge. Herodias wird wieder zum Tanze hervorbeschworen, bleibt aber für den uneingeweihten Quartiermeister natürlich eben so unsichtbar, wie für alle die Anderen, nur daß er allein sich offen dazu bekennt. Ein satirisches Lächeln durchläuft die Gesellschaft, dem der Stadtschreiber Pedro Capacho mit einem „Aha, basta ex illis est", die bezeichnende Auslegung gibt. „Ja, ja, ex illis est, ex illis est!" lächelt der Bürgermeister. „Ja, ja, der Herr Quartiermeister gehören zu denjenigen —" stimmt, sich die Hände reibend, Juan Castrado, der Festgeber, bei. Es hilft dem Quartiermeister nichts, daß er sich dieser Verspottungen zu erwehren sucht. „Basta, ex illis est!" ruft um so lauter Capacho. „Er gehört zu denjenigen, weil er nichts sieht," kreischt Benito. Dem Quartiermeister reißt die Geduld. Er zieht seinen Pallasch heraus und ruft: „Wenn ihr euch noch einmal zu sagen erdreistet, ich gehöre zu denjenigen, so schlage ich euch die Knochen entzwei." Benito hält sich durch den Zauber des Wundertheaters jedoch für gefeit. „Oho! Ketzer und Bastarde, sollten die wohl Courage haben? Nein, wir können's getrost sagen: ex illis est! ex illis est!" Da macht der Quartiermeister dem Spiele als Katastrophe ein Ende. Es entsteht ein furchtbarer Wirrwarr, unter dessen Schutz nun aber der Gauner Chanfalla, von diesem brillanten Abschluß entzückt, sich triumphirend zurückzieht.

Ueber die Theaterverhältnisse des vorliegenden Zeitraums liegen schon ausführlichere Nachrichten vor, besonders in Agustin de Rojas Villandrando's Viage entretenido (unterhaltsame Reise)*). Rojas, dessen bewegtes, abenteuerliches Leben ihn zeitweilig auch unter die Schauspieler gebracht, hat es als solcher geschrieben. Im Jahre 1611 mochte er diesen Beruf aber schon länger wieder aufgegeben haben, da er zu dieser Zeit öffentlicher Notar in Zamora war. Schack hat Auszüge aus jenem Buche gegeben**), aus denen erhellt, daß es damals acht verschiedene Arten von Schauspielern gab, die Rojas als bululu, ñaque,

*) Erste Ausgabe, Madrid 1603.
**) a. a. O. Bd. I. S. 252.

gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farandula und compañia unterscheidet. Der Bululu war ein einzelner Schauspieler, der die Honoratioren eines Dorfs um sich zu versammeln suchte und für die Recitation einiger Scenen ein paar Kupfermünzen erbettelte oder wohl auch einen Löffel Suppe erhielt. Naique nannte man eine Verbindung zweier Schauspieler, die über ein Auto und ein paar Loas verfügten, einen Bart von Pelz bei der Darstellung trugen und ein kleines Eintrittsgeld forderten. Die Gangarilla umfaßte schon mehrere Männer, von denen einer die Narren-, ein anderer die Frauenrollen spielte. Sie hatten Perrücken und Frauenkleider, welche letzteren sie sich aber meist erst dazu leihen mußten, und nahmen auch Lebensmittel an Zahlungsstatt. Bei dem Cambaleo befand sich schon eine Frau, welche zu singen verstand; auch waren die Darsteller mit einem Pack Kleidern versehen. Die Garnacha unterhielt neben der Dame noch einen Knaben, welcher die zweiten Frauenrollen zu spielen hatte. Ihr Repertoir und ihre Garderobe war bereits umfänglicher. Sie erhob schon Anspruch auf ein etwas höheres Eintrittsgeld, das aber auch sie unter Umständen in Naturalien nahm. Die Boxiganga bestand aus zwei Frauen und sieben Männern. Sie besaß mehrere Lastthiere, eins für die Koffer, zwei für die Frauen, das vierte für die Männer. Ihr Ruf war aber der beste noch nicht. Die Farandula bot hierin einen beträchtlichen Abstand. Sie übernahm die Frouleichnamsvorstellungen, die sie kaum unter 200 Ducaten gab, verfügte über drei Frauen, zwei Koffer Gepäck und einen großen Vorrath Komödien. Hier reisten alle auf Maulthieren oder in Karren und führten ein lustiges Leben. Erst die Compañias waren aber diejenigen Vereinigungen, auf welchen die Entwicklung des Theaters hauptsächlich beruhte. Ihre Mitglieder, an 18 Personen, waren durchschnittlich Leute von guter Herkunft, von Bildung oder großem Talent. Sie führten bis zu 300 Aroben (à 25 Pfund) Gepäck mit sich, besaßen ein Repertoir von mindestens 50 Stücken, reisten auf Maulthieren, Pferden oder in Kutschen und Sänften. Sie waren es fast ausschließlich, welche in den Corrales der großen Städte, den ersten stehenden öffentlichen Theatern in Spanien, spielten. Es geht aus diesen Angaben hervor, daß Frauen schon länger auf der spanischen Bühne heimisch waren. Wir begegneten ihnen schon in den An-

fängen derselben, da die Sieta Partidas nicht nur von Juglars, sondern von Juglaresas sprechen. Ja, in den Berichten über die Aufführungen der Stücke des Encina wird zum ersten Male hervorgehoben, daß die Frauenrollen darin von jungen Männern gespielt worden seien. Doch scheint es nicht, daß die Frauen darum jemals ganz von der Bühne in Spanien verschwanden, da, wie wir sahen, nur etwas später, eine vornehme Dame, die Tochter Gil Vicente's, als Schauspielerin berühmt werden konnte. Erst im Jahre 1565 entstand auch in Madrid ein feststehendes Theater. Die Brüderschaft der Passion (la confradia de la Pasion) erwarb nämlich hier um diese Zeit das Gerechtsam, in den Hofräumen, Corrales, der ihren Mitgliedern gehörigen Häuser in den Straßen del Sol und del Principe Schaugerüste aufzuschlagen, um dieselben zum Vortheil ihrer frommen Zwecke an Schauspielertruppen zu vermiethen. Zwei Jahre später erhielt die confradia de la soledad (vom Muttergottesbilde der Einsamkeit) ein ähnliches Privileg. Es entstand hieraus zwischen beiden Brüderschaften ein Streit, der 1574 durch ein Compromiß geschlichtet wurde, welches die Einnahme aller dieser Corrales zum dritten Theile der Brüderschaft de la soledad und zu zwei Drittheilen der de la Pasion überwies. Diese Ueblichkeit, die theatralischen Darstellungen mit einem wohlthätigen Zweck zu verbinden, wurde in anderen Städten bald nachgeahmt, zunächst von Sevilla. Sie trug unstreitig viel dazu bei, die sich gegen sie erhebenden Anfeindungen abzuschwächen. Die Frage, ob die Theater überhaupt zu dulden seien, war wiederholt, besonders lebhaft 1586, zur Erörterung gekommen und damals dahin entschieden worden, daß nur die leichtfertigen Tänze und Lieder von der Bühne zu verbannen seien, da im Uebrigen das Schauspiel eine dem Volke heilsame Unterhaltung wäre. Auch der beantragte Ausschluß der Frauen von der Bühne ward abgelehnt, weil man mit Recht die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben für noch anstößiger hielt. Schack ist der Meinung, daß die Comedias divinas hauptsächlich darum entstanden seien, um weiteren Angriffen der Geistlichkeit vorzubeugen. Als Verfasser derartiger Dramen vor Lope de Vega führt Rojas Alonso und Pedro Diaz an. Die Comedias divinas kamen von jetzt an so sehr in Gebrauch, daß es in Sevilla keinen Dichter gab, der nicht mit einem solchen Stück hervorgetreten wäre.

Die Einrichtung der Corrales, welche von den Hintergebäuden der Häuser gebildet wurden, war aber folgende. Den tiefsten Theil des anfänglich ganz offen bleibenden Hofraums nahm die Bühne ein. Der übrige Raum war in zwei Theile getheilt, von denen der vorderste der patio, der hinterste die gradas hieß, worunter man die hier amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen verstand. Im Patio standen und saßen die über Beifall und Mißfallen entscheidenden Zuschauer, die wegen der lauten, salvenartigen Ausbrüche ihres Urtheils den Spottnamen der Mosqueteros (des Fußvolks) erhalten hatten. Die Fenster (ventanes) der anstoßenden Häuser wurden als Logen benützt. Man unterschied die desvanes (Dachkammern), welche die oberen Logenreihen bildeten, von den aposentos (Stübchen), der untersten Logenreihe. Zu Calderons Zeit wurden die Desvanes auch wohl die Tertulia genannt, weil hier vorzugsweise die Gelehrten saßen und Tertullian damals der Modeschriftsteller derselben war. Auf die von hier ausgehenden Urtheile legten die Dichter natürlich das größte Gewicht. Die Logen waren meist mit Gittern versehen, besonders diejenigen, welche von den Damen benützt wurden, und hießen dann resjas oder auch celosias. In späterer Zeit war den Frauen der niederen Stände eine besondere Loge im Hintergrunde der Corrales, die cazuela (Schmorpfanne) angewiesen worden, eine andere, Alojero genannt, den über die Ordnung wachenden Alcaden. Im Jahre 1574 hatte der in der Straße del Principe zu Madrid gelegene Corral der Isabel de Pacheco durch Alberto Ganassa, den Director einer italienischen Schauspielergesellschaft, die darin spielte, verschiedene Verbesserungen erhalten, deren wichtigste die Bedeckung des Bühnenraums und der Gradas war, so daß nur noch der Patio offen blieb. Obschon man von der Musik auf der spanischen Bühne mannichfaltige Anwendung machte, so gab es in den damaligen Theatern doch keinen Orchesterraum. Die Musik war entweder hinter der Bühne aufgestellt oder erschien gelegentlich mit auf derselben, so z. B. beim Absingen der die Vorstellung einleitenden Romanzen. Die Einrichtung der Bühne (tablado) selbst war noch sehr einfach. Einen Vorhang gab es noch nicht. Daher auch die Stücke immer mit Auftritten beginnen mußten. Bei den einfachen Stücken genügte wohl meist ein schlichtes Teppichbehänge, welches die Scene umgab. Doch kamen, nach Rojas, schon um 1580

Decorationen und Verwandlungen, Geistererscheinungen und Kriegslärm vor. Auch war das Costüm glänzender und luxuriöser geworden, besonders der Frauen, die es indessen wohl meist den jetzt mehr und mehr um sich greifenden galanten Beziehungen verdankten. Im Ganzen wird man sich aber, nach Beschreibungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die scenische Ausstattung noch immer sehr bescheiden zu denken haben.

Inzwischen waren neben den Theatern der Straßen del Sol und del Principe in Madrid noch zwei andere entstanden, der Corral der Wittwe Valdivieso und der des Christoval de la Puente, der in der Calle del Lobo lag. Gleichwohl forderte das Theaterbedürfniß schon bald wieder ein neues, größeres Theater, was 1579 den Bau des Corral in der Calle de la Cruz zur Folge hatte, des größten aller Theater von Madrid. Es rief 1583 noch ein ähnliches Theater in der Straße del Principe in's Leben; wogegen die früheren kleineren Corrales, mit Ausnahme desjenigen der Isabel de Pacheco, nun außer Gebrauch kamen. Die neuen Theater del Principe und de la Cruz waren fortan die Haupttheater Madrids und bald auch die tonangebenden von ganz Spanien. Sie sind dies mit den, den veränderten Forderungen der Zeit entsprechenden Umgestaltungen noch bis heute geblieben.

Als Schauspieldirectoren, welche in dieser Zeit in Madrid spielten, werden Alonso Rodriguez, Gonzalez, Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisco Salcedo, Alonso Cisneros, Ribas Saldaña, Francisco Osorio, Quiros und Galvez genannt.

Die beiden Richtungen, welche sich damals wie in der Dichtung überhaupt, so auch im Drama feindlich entgegenstanden, die italienisch-antikisirende und die volksthümlich-nationale, bekämpften sich natürlich auch in der Theorie. Don Luis Zapata übersetzte in diesem Sinne die Ars poetica des Horaz und Juan Perez de Castro die Poetik des Aristoteles. Die bedeutendste selbständigere Arbeit dieser Art ist die Philosophia antiqua poetica des Doctor Alonso Lopez Pinciano*) (Leibarzt der Kaiserin Maria, Wittwe Maximilian II.), von Schack (der Auszüge aus ihr

*) Madrid 1596.

gibt), als ein in Briefform redigirter Commentar der Poetik des Aristoteles charakterisirt, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilische Poesie zu leiten hatten, zwar nach den Principien der alten Philosophie, aber ohne blinden Autoritätsglauben aufgestellt worden seien.

Der Unterschied von Tragedias und Comedias wurde nur von den italienisirenden und antikisirenden Dichtern gemacht, die übrigen bezeichneten alle Stücke, mit Ausnahme der Autos, Loas, Pasos oder Entremeses ohne Unterschied als Comedias. Obschon in den Comedias meist ernste und komische Elemente miteinander vermischt oder verbunden erscheinen, würden sich diese doch noch von solchen haben unterscheiden lassen, welche entweder nur ernste oder nur heitere Elemente enthielten. Dies geschah indeß nicht. Erst später spricht man wohl noch von Burlescas. Dagegen kam schon vor Lope de Vega die Unterscheidung von comedias de capa y espada und comedias de ruido o de teatro vor, ohne daß die Dichter doch selbst bei der Titelangabe Gebrauch davon machten. Es kann nicht Wunder nehmen, daß die Begriffe, welche die späteren Schriftsteller mit diesen und anderen Bezeichnungen verbinden, so schwankende sind, da man schon in jenen Tagen einen sehr willkürlichen Gebrauch davon machte und die damit unterschiedenen Gattungen im Laufe der Zeit große Veränderungen erfuhren oder auch theilweise miteinander verschmolzen. Ursprünglich waren wohl alle Comedias im Gegensatze zu den kirchlichen Spielen weltlichen Charakters. Als man aber auch heilige und legendäre Stoffe auf der weltlichen Bühne einführte, unterschied man diese als comedias divinas oder de santos. Die Unterscheidung de capa y espada und de ruido o de teatro bezog sich nur auf die übrigen, und zwar auf die durch den Inhalt bedingte Darstellungsweise derselben. Denn für die einfacheren bedurfte man nichts, als das herkömmliche Costüm der guten Gesellschaft, in deren Kreisen diese Stücke spielten, von dem sie daher auch den Namen capa y espada empfingen, wogegen diejenigen Stücke, welche reiche und geräuschvolle Begebenheiten zur Darstellung brachten, noch eines größeren Theaterapparats bedurften und hiervon den Namen de teatro o de ruido hatten. — Nun war es natürlich, daß Stücke, in denen Könige auftraten und eine hervorragende Rolle spielten,

meist zu den letzteren gehörten. Keineswegs war dies aber ursprünglich ein unterscheidendes Merkmal dafür. Könige konnten ebenso gut wie Personen niederer Stände gelegentlich auch in einer comedia de capa y espada auftreten. Und wenn es andererseits in der Natur der Sache liegt, daß zu letzterer vorzugsweise das gehörte, was wir heute in die Begriffe des Intriguen-, des Situations- und des Conversationsstücks zusammenfassen und die theils volksthümlichen, theils heroischen Stoffe der Historie, Mythe und Sage dagegen vorzugsweise der comedia de ruido o de teatro zufallen, so bietet doch auch dieses kein entscheidendes Merkmal der Unterscheidung dar, da nach den oben entwickelten Begriffen letztere ebenso wenig Intriguen- und Situationsstücke ganz von sich ausschloß, wie erstere heroische Charaktere und Begebenheiten. Doch scheint es nicht zu bezweifeln, daß später unter der comedia de capa y espada hauptsächlich Intriguen-, Situations- und Conversationsstücke und unter der comedia de ruido o teatro Spektakel- und Ausstattungsstücke verstanden wurden, daher nun noch eine besondere Bezeichnung für die historischen, sagenhaften, mythologischen Stücke nöthig und, nach Calderon's Zeit, auch in der comedia heroica gefunden wurde. Desgleichen entstand später neben der Burlesca, die ursprünglich in einer paradostischen Darstellung pathetischer und sentimaler Stoffe bestand, auch noch die comedia de figuron, welche auf die chargirte, burleske Darstellung eines bestimmten Charakters ausging, um den sich die ganze Handlung gruppirte.

IV.

Lope de Vega und seine Zeit.

Lope de Vega. — Zeitverhältnisse bei seinem Auftreten. — Quellen seiner Lebensbeschreibung. — La Dorotea. — Erste Schicksale. — Wahrheit und Dichtung. — Erste Ehe mit Isabel de Urbina. — Zweite Ehe mit Juana de Guardia. — Uebertritt in den geistlichen Stand. — Poetische Thätigkeit und Anfeindungen. — Allgemeiner Ueberblick seiner dramatischen Thätigkeit. — Späteste Schicksale und Tod. — Allgemeiner Charakter der Dramen Lope de Vega's. — Seine eigenen, in der neuen Kunst Schauspiele zu schreiben, enthaltenen Ansichten vom Drama. — Seine Fehler und Vorzüge. — Fülle seiner Charakteristik und Weite seiner Weltanschauung. — Verschiedenheit seiner Lebensauffassung. — Veränderung des Nationalgeistes. —

Die conventionellen Begriffe von Glauben, Ehre und Königthum. — Liebe und Ehe. — Eintheilung der Dramen Lope de Vega's. — Seine Autos und Comedias divinas. — Historische, heroische und romantische Dramen. — Alttestamentliche Dramen. — Lustspiele. — Volksthümliche Stücke und Entremeses.

Was die Entwicklung des nationalen spanischen Theaters bisher gehindert hatte, war zwar, wie wir gesehen, zum Theil in verschiedenen äußeren Verhältnissen begründet, aber doch nur zum Theil. Das größte Hinderniß lag in dem Mangel wahrhaft bedeutender dramatischer Talente. Dies sollte die Erscheinung eines Dichters in's Licht stellen, der grade erst dann das nationale spanische Theater wie spielend begründete und durch das Genie und die Fruchtbarkeit seines Geistes zu höchster Blüthe brachte, als jene äußeren Verhältnisse dazu noch ungleich ungünstiger erschienen, zur Zeit Philipp II., welcher die Inquisition erst völlig zu dem furchtbaren Werkzeuge des Despotismus machte, welchem die politische Freiheit der Nation allmählich erlag und unter dem, wie unter dem stumpfsinnigen Nachfolger desselben, das Nationalgefühl durch den Untergang der Armada, den Abfall der Niederlande, die erfolglosen Einmischungen in die religiösen Wirren Frankreichs so große Enttäuschungen und Demüthigungen erfuhr, während die antikisirende italienische Richtung die noch immer bevorzugte Lyrik völlig beherrschte. Dieser Dichter war Lope de Vega.

Andererseits ist freilich wohl zu beachten, wie es auch erst unter der Regierung jenes finsteren Monarchen war, daß sich nach längerer Unterbrechung wieder ein fester Regierungssitz, eine Residenz in Spanien bildete. Denn gewiß hängt hiermit der Aufschwung des Interesses zusammen, welches der Adel und die Gebildeten jetzt wieder an der Entwicklung der Poesie zu nehmen begannen, und welches sich in der Bildung von Akademien, in der Errichtung poetischer Gerichte und Wettkämpfe kennzeichnete. Daß aber hieraus allein Erscheinungen, wie die eines Lope de Vega, und Erfolge wie die seinigen zu erklären seien, wird durch zwei Thatsachen widerlegt. Erstlich blieb das Theater unter Philipp II. und Philipp III. noch ganz volksthümlich. Sodann konnte ein Fürst, wie Philipp II., der auf dem Gebiete der Phantasie und Dichtung eine gewisse Freiheit nur deshalb gestattete, um die freie Forschung der Geister von den Gebieten der Religion und Wissenschaft abzuziehen, der seiner Nation zwar

selber furchtbare Schauspiele von einer grausigen Wirklichkeit gab, durch die aber nur jeder freiere sich gegen seine Gewalt und das Dogma der Kirche sträubende Gedanke erstickt werden sollte, der Entwicklung eines freien nationalen Dramas überhaupt niemals förderlich sein. Es war schon das Aeußerste, wenn er dieselbe nicht gradezu hinderte; auch noch das würde geschehen sein, wenn nicht sein Tod dazwischen getreten wäre. Im Jahre 1598 (2. Mai) verordnete er (allerdings mit bestimmt durch allerlei Mißbrauch der Theaterfreiheit) die Aufhebung aller dramatischen Vorstellungen; wobei es blos fraglich ist, ob nur für die Hauptstadt oder das ganze Land. Erst unter seinem Nachfolger Philipp III. wurde dieses Verbot nach langem Erwägen mit gewissen Einschränkungen wieder aufgehoben, die freilich nicht lange berücksichtigt wurden. Auch ist es noch zweifelhaft, ob überhaupt ohne das Ansehen, welches das Drama schon damals durch Lope de Vega gewonnen, das von Philipp III. in dieser Sache von seinen Staatsmännern und Theologen eingeholte Gutachten zu Gunsten der Theater ausgefallen sein würde.

Ueber das Leben Lope de Vega's liegen außer der panegyrisch gehaltenen Biographie seines Freundes und Schülers Montalvan*), die dieser ganz unmittelbar nach dem Tode des Meisters und unter dem Eindruck desselben herausgegeben, auch noch in seinen eigenen Schriften eine Menge zerstreuter Nachrichten vor. Zu ihnen gehören die Epistola de Belardo à Amarilis**), die al Doctor Mathias de Porras, à Don Ant. de Mendoza, al Doctor Gregorio de Angulo, à Don Luis de Haro, der Laurel de Apolo, der zweite Theil der Filomena und die Zueignungen und Vorreden verschiedener anderer seiner Werke. Von ganz besonderer Wichtigkeit dafür ist aber auch noch die in Prosa und gewiß nicht für die Darstellung geschriebene comedia Dorotea***). Sie handelt von den Verirrungen eines leidenschaftlich bewegten jungen Herzens in der Collision zweier

*) Fama posthuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio (Madrid 1636).

**) Der Name Belardo ist der Dichtername Lope's. Er bezeichnete sich mit demselben in seiner Arcadia.

***) Daß diese Comedia die einzige in fünf Acte getheilte des Dichters, ist jedoch unrichtig.

Liebesverhältnisse mit Gefühlen, welche in einem stark entwickelten, aber falsch gerichteten Ehrbegriff wurzeln. Bei aller Verschiedenheit des Gegenstandes und der Behandlung bildet die Dorotea ein Seitenstück zur Celestina, der sie an Bedeutung nichts nachgibt, aber ungleich sympathischer berührt. Lope de Vega würde auch ohne die Beziehungen, welche diese Dichtung zu seinen eigenen Erlebnissen gehabt haben soll, mit Recht einen großen Werth auf dieselbe haben legen können. Montalvan hat aber auch noch eine wahrheitsgetreue Schilderung aus dem Leben des Dichters darin zu finden geglaubt. Fauriel*) ist in neuerer Zeit für dieselbe Ansicht eingetreten, die er zugleich zu begründen versuchte. Damas Hinard hat sie wieder bekämpft und zurückgewiesen**); Graf Schack aber beide Ansichten auf das richtige Maß zurückzuführen gestrebt.

Lope Felix de Vega Carpio wurde am 25. Nov. 1562 zu Madrid geboren. Schon dieses Ereigniß war, wie er selber erzählt***), von einem romantischen Zauber umwoben. Seine Familie, die sich der Verwandtschaft mit Bernardo de Carpio rühmte, bewohnte als Stammsitz das Erbgut Vega im Thale von Carriedo in Asturien. Sein Vater, obschon verheirathet, knüpfte ein neues Liebesverhältniß an und entwich nach Madrid. Die Liebe und Eifersucht seiner Gattin verfolgten ihn aber dahin und es gelang auch

*) Revue des deux mondes (1839, sept. 1).

**) Notice sur Lope de Vega vor seinem „Chefs d'oeuvre du théâtre espagnol (Paris 1842, Bd. I.).

***) Die Charakteristik Lope de Vega's von Schack gehört zu dem Ausführlichsten und Besten, was über diesen Dichter gesagt worden ist, sowie zu den bedeutendsten Partien seines schon öfter gerühmten Werkes. Von den über Lope de Vega handelnden Schriften mögen außerdem noch folgende hier erwähnt werden: Alberto Lista, Lecciones de Lit. Esp. (Madrid 1836); Hartzenbusch, Obras escog. de Lope de Vega Madrid 1853); Lord Holland, Some account on the life and writings of Lope F. de Vega C. (London 1806 und 1817, 2 v.); Ticknor (a. a. O.) Bd. I. (S. 533; Fauriel, Revue des deux mondes. Sept. 1. 1839; Damas Hinard, a. a. O. (Paris 1842); Ernest Lafond, Etudes sur la vie et les oeuvres de Lope de Vega (Paris 1857); Eugene Baret, Théâtre de L. de V., Paris 1869; Graf Soden, Schausp. des Lope de Vega, Leipzig 1820; L. Lemcke (a. a. O.), Bd. II. S. 401 und Bd. III. S. 179; Klein (a. a. O.) Bd. IX. S. 489; Grillparzer, Studien zum spanischen Theater. (Sämmtl. Werke Stuttg. 1872, Bd. VII. S. 123; M. Enk, Studien über Lope de Vega; auch Wien. Jahrb. 87 u. 88.)

derselben, eine Versöhnung herbeizuführen, deren Frucht unser Dichter, das dritte Kind dieser Ehe war — „Das Wunder des Erdkreises", ruft Montalvan*) aus, „die Glorie seiner Nation, der Glanz seines Vaterlandes, das Orakel von dessen Sprache, der Mittelpunkt alles Ruhmes, der Zielpunkt des Neides, das Schooßkind des Glücks, der Phönix des Jahrhunderts, der König der Dichtung, der Orpheus der Wissenschaft, der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Virgil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker, einzig unter den Größten, größer als Alle, und groß in Allem und Jedem!" — Wie überschwänglich dieses Lob aber auch klingt, so bleibt die darunter liegende Wahrheit doch immer noch staunenswerth, ja nahezu unglaublich, nicht nur was die Fruchtbarkeit, sondern auch was die Mannichfaltigkeit und Stärke seines dichterischen Ingeniums betrifft. Konnte Lope sich doch selbst kaum besinnen, eher sprechen als dichten gekonnt zu haben. Schrieb er doch mit dem 11. oder 12. Jahre schon seine erste Komödie, die uns möglicherweise, wenn auch in etwas veränderter Form, in dem für sein „erstes Drama" geltenden „El verdadero amante" (der getreue Liebhaber) erhalten geblieben ist**). Dichtete er doch neben seinen ebenso zahlreichen lyrischen und epischen Werken mehr Dramen als alle die vielen mitlebenden dramatischen Dichter zusammen! Hätte doch er allein den ganzen Bedarf des Theaters fast damit decken können. Er selbst versichert in der Epist. de Claudia mehr als 100 Mal Schauspiele in 24 Stunden geschrieben und auf die Bühne gebracht zu haben und doch bewegen sich diese Spiele meist in den schwierigsten Versformen, die er freilich alle mit spielender Leichtigkeit handhaben mußte. Sein Leben war eben ein fast ununterbrochenes Dichten und sein Dichten eine jederzeit fertige Improvisation.

---

*) Epistola á Amarylis, Obras sueltas (Madrid 1776, 21 Bde.), 1. Bd.

**) Es ist ein Schäferdrama, dessen Hauptmotiv in anderer Form und Wendung auch in seinem „Stern von Sevilla" wiederkehrt. Amaranta beschuldigt darin den sie verschmähenden Jacinto des Mords, um nach altem gothischen Rechte über sein Leben verfügen und ihn hierdurch, wie sie hofft, zu einer Verbindung mit sich zwingen zu können. Jacinto bleibt aber standhaft und seiner Geliebten getreu. Ueberwunden von so viel Treue macht Amaranta ein offenes Bekenntniß, Jacinto wird frei und gelangt in den Besitz der Geliebten.

Da Lope sehr frühe der Eltern beraubt worden war, sorgte sein Oheim Miguel del Carpio für seine weitere Erziehung. Die Schule wurde aber dem feurigen phantastischen Geiste des Knaben zu eng. Er verließ heimlich mit einem ähnlich gesinnten Altersgenossen Madrid. Das Abenteuer sollte jedoch von nur kurzer Dauer sein. Die jungen Leute erregten Verdacht und wurden nach einem offenen Bekenntniß wieder nach Hause geschickt. Es scheint, daß Lope auch jetzt nicht zu lange hier aushielt. Er selbst erzählt, daß er es bis zur Mathematik gebracht habe, als die Liebe „diese Liebe, die all' ihre Versprechungen nur lügt“, ihm ihr zu folgen befahl; doch habe diejenige, welche er liebte, von der Mathematik nichts verstanden, sondern ihn zum Poeten gemacht. Möglich, daß er dann später, um sich den Netzen dieser Leidenschaft wieder zu entziehen, die Waffen ergriff, worauf einige Stellen seiner Schriften hin zu weisen scheinen*). Jedenfalls aber ist er in noch großer Jugend in die Dienste des Geronimo Manriqués, Bischofs von Avila, getreten, welcher das seltene Talent des Knaben erkennend, für die weitere Ausbildung desselben sorgsam bemüht war; wessen Lope auch später wiederholt dankbar gedenkt. Er bezog auf diese Weise die Universität Salamanca, die er jedoch bald mit der von Alcalá de Hanáres vertauschte, wo er Theologie, Philosophie und Sprachen studirte. Nachdem er den Grad eines Baccalaureus erworben, wandte er sich wieder zurück nach Madrid, um sich dem geistlichen Stande zu weihen, gerieth aber auf's Neue in die Schlingen der Liebe. Es ist eben hier, wo sich die in der Dorotea geschilderten Begebenheiten einfügen würden. Nach ihr würde Lope im Alter von 17 Jahren gestanden haben, als er sich hier in die Nichte einer Verwandten, bei welcher er wohnte, verliebte. Marghesa erwiderte diese Liebe, aber beide hielten mit dem Geständniß derselben bis zu dem Tage zurück, an welchem das schöne Mädchen sich mit einem ungeliebten Manne vermählen mußte. Doch blieb dem Jüngling, der hier Fernando genannt ist, kaum Zeit, über sein Schicksal und seinen Schmerz nachzudenken, da ihm die Liebe plötzlich von anderer Seite in verführerischer Weise entgegen kam. Eine junge Dame,

*) Schack glaubt, daß er bereits mit seinem 11. Jahre sich den Kriegszügen nach Afrika anschloß.

deren Mann seit lange schon abwesend war und auch niemals wieder zurückkehren sollte, ließ ihm ihre Neigung zu erkennen geben. Er fand nun in den Armen Dorotea's ein Glück, welches in denen Marghesens zu erlangen er kaum zu träumen gewagt. Allein er war arm und Dorotea's Mutter drängte dieselbe zu einer reichen Verbindung. Dorotea würde vielleicht widerstanden haben, wenn Fernando-Lope sie nur entschieden dazu aufgefordert hätte, aber ein unseliges Gefühl verletzter Eitelkeit und falsch gerichteter Ehre hielt diesen hiervon zurück. Er beschloß, seinen Schmerz in der weiten Welt zu vergessen, wozu er jedoch die Mittel sich erst noch verschaffen mußte. Er nahm zu diesem Zwecke die Hülfe seiner früheren Geliebten in Anspruch, die ja zugleich seine Verwandte noch war. Doch übersah er dabei, daß er, der so rasch aus verletztem Selbstgefühl ein Band der Liebe zerrissen hatte — durch das Nachsuchen und die Annahme dieser Wohlthat von den Händen einer früheren Geliebten seine Ehre in empfindlichster Weise bloßstellen mußte. Die in vollen Flammen lodernde Liebesleidenschaft hatte aber in ihm das Gefühl der Ehre fast völlig betäubt. Auch gelang es ihm nicht, Dorotea vergessen zu können. Er kehrte nach Madrid zurück, wo der Zufall eine neue Anknüpfung mit derselben herbeiführte. Doch gerieth er hierdurch sehr bald in eine Lage, die er mehr und mehr als tiefe Entwürdigung empfinden mußte. Inzwischen war Marghesa Wittwe geworden. Ihre für den früheren Geliebten fest im Herzen bewahrte Neigung glaubte nun ihre Ansprüche wieder geltend machen zu dürfen. In dieser Collision zweier Neigungen wußte der junge Mann sich nicht anders zu helfen, als indem er beide zu befriedigen suchte. Auch verschmähte er nicht, die Wohlthaten beider Geliebten entgegenzunehmen. Das Gefühl der Ehre schien in ihm eben völlig erstickt. Doch erwachte es wieder und bestimmte ihn zu einem neuen und entschiedenen Bruche mit Dorotea, um sich Marghesen ausschließlich zu widmen. Ein solcher Abschluß der Comedia würde aber gewiß nicht befriedigt haben. Um diese Befriedigung einigermaßen herbeizuführen, bediente sich der Dichter eines Kunstgriffs. Er fügte dem dramatischen Abschluß, den seine Darstellung in diesem Ereignisse fand, noch einen epischen, in Form einer Prophezeiung der späteren Schicksale der Liebenden an.

Es ist aber grade diese Prophezeiung, die, weil sie Schritt

für Schritt die späteren Lebensschicksale des Dichters enthält und zugleich ein aufhellendes Licht auf die dunkleren Stellen derselben verbreitet, zu der Annahme führte, daß auch die ihnen vorausgegangenen, in seiner Dorotea geschilderten Ereignisse, eigene Erlebnisse des Dichters seien, wodurch sich denn manches von dessen späteren Schicksalen als die Folge und tragische Sühne früherer Verirrungen darstellen würde, wie es denn in der That auch noch andernorts von ihm so dargestellt worden ist. Was andererseits wohl am meisten von dieser Annahme wieder zurückhielt, war der Umstand, daß Lope in den geschilderten Vorgängen keineswegs in einem besonders günstigen Lichte erscheint. Es sind verschiedene gradezu abstoßende Züge darin. Indessen werden dieselben wieder gemildert, wenn das, was Lope de Vega in seiner Dorotea überhaupt zu schildern beabsichtigte, gleichviel ob es eigen Erlebtes war oder nicht, näher in's Auge gefaßt wird. Handelte es sich darin doch wesentlich um die Darstellung eines noch unerfahrenen Jünglings, welcher abwechselnd die Beute sinnlicher Liebesleidenschaft und eines starken, wenn auch übelberathenen Ehrgefühls wird, weil diese beiden Gefühle in ihrer Heftigkeit einander abwechselnd ausschlossen und betäubten. Die Liebe hieß ihn die Gebote der Ehre mißachten und die Ehre die Pflichten der Liebe mit Füßen treten. Aber die Nemesis sollte nicht ausbleiben. Alle Wunden, welche die Liebe dem Dichter später geschlagen, werden hier dargestellt als die Vergeltung früherer Verirrungen. Doch fehlen die letzteren auch dem späteren Leben des Dichters nicht ganz.

Zur Zeit der in der Dorotea geschilderten Vorgänge scheint Lope in die Dienste des Herzogs von Alba (eines Enkels des Feldherrn) getreten zu sein, zu dessen Verherrlichung er die Arcadia schrieb, in welcher, gleichwie der Dichter, der Herzog, auf seinen eigenen Wunsch, selber mit auftrat, ersterer unter dem Namen Belardo, welcher sein Dichtername geblieben ist. Sehr bald nach dem Bruche mit Dorotea wurde Lope von einer neuen Liebe zu Isabel, der Tochter des Don Diego de Urbina ergriffen. Eine erstrebte Verbindung mit ihr scheint aber, wie theils aus der Dorotea, theils aus der Epistola á Baltasar Elisio de Medinella hervorgeht, durch die Intriguen Dorotea's und eines falschen Freundes gehindert worden zu sein, die ihn sogar in's Gefängniß brachten. Viel-

leicht daß es ihm nur mit Hülfe eines anderen Freundes, Claudio Conde, daraus zu entfliehen gelang. Mit diesem wendete er sich zunächst nach Valencia. Um weiteren Verfolgungen zu entgehen, nahm er dann Kriegsdienste und betheiligte sich so an jener unglücklichen Expedition der großen Armada gegen England, doppelt unglücklich für ihn, weil sein älterer Bruder, mit welchem er hier zufällig zusammentraf, eines der ersten Opfer derselben wurde. Von vielen Kugeln durchbohrt, verschied dieser in seinen Armen. Hier war es auch, wo er sich eine inzwischen erwachte neue Liebe (deren Gegenstand er als Filis besungen) aus dem Herzen riß und die an sie gerichteten Gedichte zu Pfropfen für seine Muskete verwendete*). Doch sollte er auch, wie Montalvan berichtet (dessen Schilderungen dieser Periode jedoch vieles vermengen), der Einzige sein, der von diesem traurigen Kriegszuge mit einer Ausbeute, seinem berühmten Epos la Hermosura de Angelica, in welchem er mit Tasso wetteiferte, zurückkehrte. — Erst jetzt scheint seine Verbindung mit Isabel, doch immer noch gegen den Willen ihrer Eltern, zu Stande gekommen zu sein. Nur kurze Zeit später zwang ihn ein neuer Unfall (ein mit dem Tode des Gegners endendes Duell), zu neuer Flucht aus Madrid. Auch diesmal suchte er wieder Schutz in Valencia, wo er mit den Häuptern des dortigen dramatischen Dichterkreises, besonders mit Christoval de Virues und Guillen de Castro in freundschaftliche Beziehungen trat. Es ist ungewiß, ob er sein Exil, welches sieben Jahre dauerte und von seiner Gattin getheilt wurde, nur in Valencia verbrachte oder, wie man erzählt, inzwischen auch einige Zeit in Italien war. Kaum zurückgekehrt, sollte der Tod ihm seine treue Gattin entreißen. Auch die einzige Frucht dieser Ehe, eine Tochter mit Namen Theodora, war ihm wieder zeitig entrissen worden. Lope hat Isabel unter dem Anagramm Belisa in verschiedenen Gedichten verherrlicht**).

---

*) Egloga a Claudio, Obros IX. S. 356.

**) Die Geschichte von der Eifersucht Isabel's auf Filis liegt etwas dunkel. Einige behaupten, daß der Dichter nach Isabels Tode eine Verbindung mit Filis nachgesucht, diese ihn aber zurückgewiesen habe. Andere lassen ihn, und wohl richtiger, sich diese unglückliche Liebe, wie oben erzählt, schon vor der Verheirathung mit Isabel aus dem Herzen reißen. Isabella müßte also mit ihr vor ihrer Verheirathung zu kämpfen gehabt haben.

Es mag um das Jahr 1595 gewesen sein, als Lope wieder nach Madrid zurückkehrte, wo er nacheinander als Secretär in die Dienste des Marqués de Malpica, des Grafen Lermos (Cervantes' späteren Schützers) und 1599 in die des Marqués de Sarria trat. Kurze Zeit früher, nachdem er die Hand Dorotea's, die durch den Tod ihres zweiten Gatten wieder frei und auch reich geworden war, entschieden abgelehnt hatte, vermählte er sich zum zweiten Male und zwar mit Doña Juana de Guardia. Die Zeit der stürmischen Jugend schien hiermit zum Abschluß gekommen und eine Aera reinen, geläuterten Glücks für ihn angebrochen zu sein. Er selbst hat die reizendsten, rührendsten Bilder von demselben entworfen. Allein es hinderte nicht, daß er auch noch jetzt sich vorübergehend in die Irrwege der Liebe verlor. Einem Verhältnisse mit Doña Maria de Luxan entsprang 1605 die Geburt einer Tochter, Marcella, und 1606 die eines Sohnes, Lope. Allein alles Glück, welches ihm die Liebe auf diese Art brachte, schien ihm zu einer Quelle des Schmerzes werden zu sollen. Wahrscheinlich 1611 ward ihm sein Lieblingskind, sein siebenjähriger Sohn Carlos entrissen und nur ein Jahr später forderte die Geburt eines dritten seiner Ehe entsprossenen Kindes den Tod seines Weibes zum Opfer. Sein Gemüth wurde durch diese Schicksalsschläge ernster gestimmt. Der Gedanke, sich dem geistlichen Stande, für den er ursprünglich bestimmt war, zu weihen, gewann nun doch noch in seiner Seele immer mehr Raum. Die eifrige Strenggläubigkeit seines Geistes war schon bei früheren Gelegenheiten hervorgetreten, besonders in seiner Dragontea*), einem ganz von fanatischem Hasse erfüllten, gegen die Königin Elisabeth, die „blutrothe babylonische Hure" und den Seeräuber Drake, den Ueberwinder der unüberwindlichen Armada, gerichteten Gedichte, sowie in seinem Isidro**), einer Verherrlichung des heiligen Isidor. Nachdem er, vielleicht in Anerkennung der hierdurch erworbenen Verdienste, zum Familiar***) der Inquisition ernannt

*) Valencia 1598. **) 1599.

***) Familiares wurden die Unterbeamten der Inquisition genannt. Doch wurde der Titel nur als Ehrenzeichen verliehen, welches aber nur diejenigen empfangen konnten, deren Abstammung durch vier Generationen frei von jeder ketzerischen Beimischung war. Es ist immerhin fraglich, ob Lope de Vega in diesem Amte, dem die Aufspürung und Gefangennahme der Ketzer oblag, wirklich amtlich fungirte.

worden war, trat er, es ist ungewiß in welchem Jahre*), erst in den Orden del oratorio de la calle de Olivar und dann in den Orden tercera de San Francisco ein. Schon 1610 war sein großes Heldengedicht Jerusalen conquistata und sein Nuevo arte de hacer comedias, den er auf Anregung einer Madrider Akademie geschrieben und durch welchen er, wie es scheint, die Angriffe zurückweisen wollte, die er bereits damals von Seiten der antikisirenden Schriftsteller und der Anhänger des neuen pretiösen, gekünstelten Stils, erfahren hatte**). Letzterer trat, wahrscheinlich unter Vorgang Marini's, damals in fast allen Ländern hervor, in Italien als Marinismus, in England als Euphuismus, in Spanien als Culturismus, hier nach dem Bahnbrecher dieser Richtung Gongora, auch Gongorismus genannt. In Frankreich wurde derselbe von Ronsard vorbereitet und die noch von Molière bekämpften Précieuses sind eine Nachblüthe davon. Es scheint aber, daß jene Schrift neue heftigere Angriffe, unter Anderen von Gongora selber zur Folge hatte, vielleicht weil die nur leise Satire, welche dieselbe durchzog, um so tiefer getroffen, da Lope, sich bei einer späteren Gelegenheit in seinem Discurso de la nueva poesia (1521) noch schärfer gegen die Richtung Gongora's, sowie gegen diesen aussprach, ohne doch dessen großes Dichter- und Sprachtalent zu verkennen. Vielleicht ward grade dies die Veranlassung zu einer Annäherung beider, da schon im folgenden Jahre Lope seinem Gegner eine seiner feinsten Comedias widmete, Amor secreto hasta zelos, eine Annäherung, die jedoch nicht ohne Gefahr für Lope war, da dieser sich in der Folge nicht mehr ganz unempfänglich für die durch Gongora in die Mode gebrachte Ausdrucksweise zeigte.

Lope de Vega stand zur Zeit jener literarischen Fehde bereits auf der Höhe seines Rufes, wenn dieser sich auch mit den Jahren noch steigern mochte. Schon 1584 sprach Cervantes von ihm als einer Berühmtheit. 1615 erklingt dessen Lob in der Vorrede zu seinen Ocho comedias noch um Vieles emphatischer. In der Viage

---

*) Siehe hierüber Schack, Nachträge I. S. 31.

**) Seine heftigsten Gegner waren Christov. de Mesa, Rey de Artieda, Manuel de Villegas und Christ. Suarez de Figueroa. Dagegen stand er mit Marini, den er bewunderte und von dem A. Wolf (Nachtr. z. Ticknor) glaubt, daß er spanischen Ursprungs und in Spanien erzogen worden sei, in Briefwechsel. Auch verehrte er Ronsard.

al parnaso nennt er ihn einen Dichter, den keiner in Versen und Prosa zu übertreffen vermöge. Und Lope de Vega selbst konnte in seinem Peregrino en su patria*) von seinen Schriften schon sagen, daß sie seinen Neidern zum Trotz in Italien, Frankreich und Amerika mit Beifall gelesen würden. Jene frühe Anerkennung des Cervantes kann aber Lope fast nur seinen Dramen verdankt haben, da er, so rasch er auch dichtete und schrieb, mit der Herausgabe seiner Schriften doch äußerst zurückhaltend war; daher er an ihnen auch vieles noch besserte. Erst 1598 erschien überhaupt eines seiner Werke im Druck. Im Jahre 1603 hatte er noch keine seiner Comedias auf diese Weise veröffentlicht, wie viele von ihnen auch schon dargestellt worden waren. Wohl aber beklagt er sich zu dieser Zeit über die Buchhändler, welche fremde Stücke unter seinem Namen herausgaben. Auch der 1604 (fast gleichzeitig) in Valencia, Valladolid, Saragossa und Madrid erschienene 1. Band seiner Comedias war eine bloße Buchhändlerspeculation, welcher er fernstand, und von den 12 Comedias des 3. Bandes gehörten ihm wieder nur drei, von denen des 5. Bandes sogar nur eine einzige an.

Es waren diese Verhältnisse, welche den Dichter 1617 bewogen, die weitere Ausgabe seiner Comedias selbst in die Hand zu nehmen, was nun auch wirklich bei den zwischen dem 8. und 21. Bande liegenden 13 Bänden geschah. Acht weitere Bände erschienen nach seinem Tode, von denen jedoch zwei den Titel des 22. und drei den Titel des 24. Bandes tragen**). Von den Comedias, welche in diesen, nach ihren Titeln scheinbar nur 24, in Wahrheit aber 28 Bänden stehen, deren jeder 12 Stücke enthält, gehören ihm nur 302 an. Schon 1603 hatte er aber, wie aus der Vorrede zu seinem Peregrino

*) Sevilla 1604.

**) Schack a. a. O. Bd. II. S. 691 gibt den Inhalt der verschiedenen Bände an. — Lemcke a. a. O. III. Bd. S. 180 theilt ein Verzeichniß der verschiedenen Ausgaben derselben mit. Keine Bibliothek besitzt die älteste Ausgabe vollständig. — Außerdem gab Lope's Schwiegersohn Don Luis de Usatequi in seinem Vega del Parnaso 8 Comedias von ihm heraus. Nebenher liefen eine Menge Einzeldrucke, von denen Schack (S. 697) ein Verzeichniß von noch 138 Stücken gibt. Sie finden sich zum Theil in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke, z. B. in den Obras dramaticas escogidas de Lope de Vega por D. Eug. de Hartzenbusch, Madrid 1853 u. f., 4 Bde., und Tesoro del teatro español pub. por D. Eug. de Ochoa, Paris 1838, 5 Bde. S. a. Schack a. a. O., Nachträge I. S. 40.

erhellt, 230 Comedias geschrieben*). 1609 in seinem Nuevo arte ist diese Zahl bereits auf 483 gestiegen; 1618 gibt er dieselbe auf 800, 1619 auf 900, 1624 auf 1070 und 1632 auf 1500 an. Bei seinem Tode (1635) war nach der Angabe seines Testamentsvollstreckers Montalvan diese Zahl sogar bis auf 1800 gekommen, neben 400 geistlichen Stücken; die Loas und Entremeses nicht mitgerechnet. Und doch war auch dies, wie ich schon andeutete, nur wieder ein Theil seiner poetischen Thätigkeit, da er auf dem Gebiete der epischen und lyrischen Dichtung fast eben so fruchtbar war, wovon hier nur noch seine Sonette erwähnt werden mögen (die sich auf 700 belaufen), sowie seine Soliloquios (die Lemcke eines der schönsten Andachtsbücher nennt), sein religiöser Schäferroman Los Pastores de Belen**), sein Epos La Corona tragica, vida y muerte de Maria Estuarda de Escocia***), welche dem Dichter, der sie dem Papste Urban VIII. gewidmet hatte, die Ernennung zum Doctor der Gottesgelahrtheit, das Maltheserkreuz†) und die Ehrenämter eines Fiscals der apostolischen Kammer, sowie eines Notars der römischen Archive eintrug, und La gatomaquia (der Katzenkrieg), welches den Kampf zweier Kater um eine Katze besingt, von ihm unter dem Pseudonym del Licendiado Tomé de Burguillos veröffentlicht wurde††) und eines seiner spätesten und doch vorzüglichsten Werke ist. Auch jener poetischen Wettkämpfe mag hier gedacht werden, die bei dem Feste der Seligsprechung Isidors von Madrid 1620 u. 22 stattfanden, und bei welchen Lope de Vega den Vorsitz führte, sein vierzehnjähriger Sohn Lope aber im ersten Falle neben dem jungen (zwanzigjährigen) Calderon mit um den Preis rang. Lope leitete dieses Fest durch eine dichterische Rede von mehr als 700 Versen ein und hatte auch alle übrigen lustigen Zuthaten unter dem angenommenen Namen des Meister Burguillos geliefert, unter dem er dann, wie wir sahen, auch noch seinen Katzenkrieg veröffentlicht hat.

---

*) Auch hiervon findet sich ein Verzeichniß bei Schack (II. S. 698) mit Hervorhebung der noch vorhandenen Stücke, 148 an Zahl.

**) 1612, Madrid.

***) 1627, Madrid.

†) Hierauf bezieht sich der Titel Frey, den er als Ordensritter führte.

††) In den Rimas del Licendiado Tomé de Burguillos, Madrid 1634, auch bei Lemcke mitgetheilt, a. a. O. Bd. II. S. 449.

Es geht hieraus hervor, daß Lope's Uebertritt in den geistlichen Stand, wenn er auch mehr als früher der religiösen Dichtung sich weihte, seiner Thätigkeit für das Theater doch nicht Abbruch that. Eben so wenig vermochte das Alter die Fruchtbarkeit und die Kraft seines Talents zu schwächen, da selbst noch die spätesten seiner Werke von derselben Frische, derselben Heiterkeit, demselben Uebermuthe des Geistes, wie die früheren, erfüllt sind. Es wird zwar gesagt, daß er vom Jahre 1631 an nichts mehr für die Bühne gedichtet, sondern dieser Thätigkeit aus Gewissensscrupeln entsagt habe. Es steht damit aber in Widerspruch, daß er noch 1632 seine Dorotea, 1634 seine Rimas del Licendiado Tomé de Burguillos veröffentlicht hat, dessen Anonymität nur eine scheinbare war, und daß nach Montalvan die Zahl seiner Dramen seit 1632 noch um 300 neue gewachsen sein soll. Wohl aber scheint er in seinen letzten Jahren zurückgezogener gelebt zu haben und den Huldigungen, die ihm auf allen Schritten entgegen kamen, ausgewichen zu sein. Sein Garten, ein kleiner Kreis treuer Freunde bot ihm Ersatz für alles, was das Schicksal ihm allmählich entrissen. Seine Tochter Marcella, ein ebenso geistvolles, wie schönes Mädchen, war, obschon sie ihn zärtlich liebte, in's Kloster getreten — ein Schritt, der ihn mit tiefem Schmerz erfüllte, obschon er ihn, wie es scheint, nicht zu hindern gesucht. Sein Sohn Lope fiel als Soldat in der Schlacht. Die ihm aus seiner Ehe mit Juana hinterbliebene Tochter Feliciana verheirathete sich 1630 mit einem Don Luis Usategui. Nur die Freundschaft, nur die Bewunderung der Welt blieben dem innerlich immer mehr vereinsamenden Dichter treu, dessen Namen sprüchwörtlich für alles Schöne, Große, Wunderbare geworden war, und der sich nun immer mehr den Pflichten weihte, welche ihm als Mitglied verschiedener frommer Gesellschaften oblagen. Er las — heißt es bei Schack — jeden Morgen Messe, theils in der Parochialkirche, theils aus Anhänglichkeit an seine Tochter Marcella im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, daß er bei einem solchen einmal den Todtengräberdienst selber versehen habe.

Von der Beliebtheit, deren er sich bis zu seinem Tode erfreute, legen allein schon die Nachrichten über diesen letzteren genügendes Zeugniß ab. Bereits seit Anfang des Jahres 1635 war Lope von

einem unüberwindlichen Tiefsinn ergriffen. Seine Frömmigkeit schien nur noch in Kasteiung und brünstiger Buße Genugthuung finden zu können. Am 18. Aug. d. J., nachdem er in seinem Oratorium, wie gewöhnlich, Messe gelesen, schloß er sich so in sein Zimmer und geißelte sich bis auf's Blut. Zwar besuchte er am Abend noch einen wissenschaftlichen Verein, die Erschöpfung aber übermannte ihn dort. Er mußte nach Hause getragen werden und verfiel in einen Schwächezustand, von dem er sich nicht wieder erholte. In den Armen seiner herzugeeilten Tochter Feliciana gab er, nachdem er die letzte Oelung empfangen, umgeben von seinen nächsten Freunden, darunter dem Herzog von Sessa, am 21. August 1635, 73 Jahre alt, seinen Geist auf. Die von dem Herzog angeordnete Leichenfeier wurde zu einer Huldigung des Dichters und Menschen, wie sie wohl keinem Sterblichen vor und nach ihm zu Theil geworden ist. Auf Ansuchen seiner Tochter Marcella ging der Trauerzug, an welchem sich fast ganz Madrid betheiligte, an ihrem Kloster vorüber. In der St. Sebastianskirche fand die Feier der Beisetzung statt. Es wird erzählt — heißt es bei Schack — daß in dem Augenblick, wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in die Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als ob Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätte.

Ein neuntägiger Trauergottesdienst folgte. Auf allen Theatern, in allen Vereinen fanden Gedächtnißfeiern statt. Mehr als 150 Dichter suchten sein Andenken durch Oden, Sonette, Elegien zu verherrlichen. Sie sind theils in der Fama posthuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope de Vega Carpio y elogios panegiricos á la immortalidad de su nombru seines Freundes Montalvan, theils in den 1636 in Venedig erschienenen Esequie poetiche enthalten.

Lope de Vega hinterließ keine Reichthümer. Als er im Jahre 1630 seine Tochter verheirathete, mußte er den König um die Aussteuer derselben angehen, weil er mittellos war. In einem an seinen Sohn Lope gerichteten Vorworte des 16. Bandes seiner Comedias (1622) beklagt er sich über die kümmerlichen Einnahmen, welche ihm seine dichterische Thätigkeit verschafft habe. Dies mochte zu jener Zeit vielleicht zutreffen*). Inzwischen hatte sich

*) Daher Lord Holland aus diesen Worten zu viel schloß, wenn er dem großen Dichter Undank und Ungenügsamkeit vorwarf.

aber sein Einkommen beträchtlich vermehrt. Man hat berechnet, daß Lope für seine Comedias allein an Honorar 97,000 Ducaten bezogen hat — wozu später noch 740 Ducaten jährlichen Einkommens an Pfründen kamen. Wir wissen von Lope's Leben zu wenig, um, wenn diese Zahlen richtig sind, zu sagen, wie viel er von jenen Summen für seinen eigenen Unterhalt und seine Liebhabereien verwendet, doch wissen wir von demselben genug, um behaupten zu können, daß ein großer Theil davon Werken der Wohlthätigkeit zufloß. Ich glaube, daß er in dieser Beziehung seinem König Wamba manche Züge aus seinem eigenen Leben geliehen hat. — Andererseits kann aber kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß der Gewinn kein allzu niedrig anzuschlagendes Motiv seiner schriftstellerischen Thätigkeit war. „Die Dürftigkeit und ich", sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza, „vereinigten uns zu einem Handelsgeschäft mit Versen und verfaßten Komödien in einem besseren Stil; ich erhob sie zuerst aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft gibt." Auch als ihn die Dürftigkeit verließ, mochte der Gewinn noch immer ein mächtiger Impuls für die Fruchtbarkeit dieses Dichters bleiben, wie aber schon aus den hier angeführten Worten und mehr noch aus seinen Werken hervorgeht, sie nicht allein. Immer leitete ihn zugleich noch das Streben, seinem Genie zu genügen und etwas Gutes hervorzubringen. Ziehen wir freilich nur die Zahl seiner Werke in Betracht, so werden wir uns leicht zu dem Urtheil bestimmt finden, daß Lope ein Vielschreiber war, sehen wir aber zugleich auf den Werth dieser Werke, beachten wir, daß bei aller Verschiedenheit dieses Werths nicht nur eine große Zahl zu den Meisterwerken der spanischen Bühne gehört, sondern selbst noch die schwächeren bedeutende Eigenschaften zeigen, so müssen wir im Gegentheil zu dem Schlusse gelangen, daß es zweierlei Arten des Genies giebt, von denen die eine ihre Stärke in der Concentration, in der Vertiefung, die andere dagegen in der Leichtigkeit, in der Unmittelbarkeit findet. Diese Leichtigkeit und Unmittelbarkeit fehlt selbst noch den tiefsten und ernstesten Werken des Dichters nicht.

Auf einen Dichter wie Lope de Vega konnten sich alle die als auf ein fast unwiderlegliches Beispiel berufen, welche der Theorie

und Reflection allen fördernden Einfluß auf die Entwicklung der Dichtung, wie der Kunst absprechen zu sollen glauben. Man hat als weiteren Beweis dafür auch noch die Thatsache angesehen, daß Lope mit seiner „Neuen Kunst, in jetziger Zeit Komödien zu verfassen", in der er gewissermaßen selbst eine Theorie seiner Kunst habe aufstellen wollen, doch nur gezeigt habe, wie es großen Dichtern nicht schade, sehr schwache Theoretiker zu sein. Indeß beweist dieses Werk schon allein, daß Lope de Vega, wie sehr er bei seinen Arbeiten sich der unmittelbaren Eingebung auch überließ, der Reflexion dazwischen doch einen Einfluß auf seine künstlerische Thätigkeit gestattete; wie überhaupt die Kunstpoesie da erst anfängt, wo der Dichter über Zweck und Mittel seiner Kunst nachzudenken, sie zu erwägen und auf einander zu beziehen, beginnt. Das haben denn in der That alle großen Dichter gethan, daher ich auch bei fast allen bedeutenden dramatischen Dichtern der Spanier auf derartige Versuche schon hinweisen konnte. Allerdings sind aber diese Erwägungen der Praktiker nicht wie die der Philosophen auf die Ausbildung eines abstracten Systems gerichtet, sondern immer nur auf die unmittelbare Ausübung ihrer Kunst. Auch mag beim künstlerischen Schaffen das Moment der Reflexion durch die Schnelle, mit welcher es sich vollzieht, nicht selten zu einem gradezu verschwindenden werden, was besonders bei den genialeren Naturen der Fall. Es ist aber doch eine irrige Vorstellung, daß das Genie es überhaupt völlig entbehren könne. Denn wenn es auch richtig, daß letzteres sein Gesetz in sich selbst trägt, so ist dies doch nicht so zu verstehen, als ob es überhaupt frei von allen Gesetzen sei, oder die es bestimmenden Gesetze andere als diejenigen seien, denen die übrigen Geister unterworfen sind. Dem Genie offenbart sich vielmehr, und zwar mehr oder weniger unmittelbar und ohne Reflexion, doch auch auf dem Wege der letzteren, das, was Gesetz für den menschlichen Geist überhaupt ist, nur in einer besonders klaren, reinen und auf die Natur seines individuellen künstlerischen Geistes, sowie auf einen bestimmten Gegenstand bezogenen Weise. Ueberdies dürfte es im vorliegenden Falle nicht schwierig sein, darzulegen, daß die Schwächen, die Lope als Theoretiker zeigt, seinen Werken mehrentheils anhaften und auch nur durch die Fülle seiner genialen Eigenschaften hier mehr oder minder verdeckt werden, wobei zu berücksichtigen

bleibt, daß Lope's „Neue Kunst" bereits 1609 veröffentlicht wurde und seine Ansichten bis 1638 wohl noch eine weitere Entwicklung erfahren haben werden.

Auch vermag ich nicht ganz in die wegwerfende Beurtheilung einzustimmen, welche dieselben von verschiedenen Seiten gefunden haben. Lope erkennt zunächst an, daß die Regeln des Aristoteles Vieles vor der Art, in welcher man zu seiner Zeit die Komödien verfaßte, voraus habe. Allein er weist nichtsdestoweniger die Berechtigung zu dieser Veränderung aus zwei Umständen nach, mit denen der dramatische Dichter nun einmal zu rechnen habe, aus dem stärkeren Verlangen nach Naturwahrheit und aus dem veränderten Geiste der Zeit. Auch ist es nicht immer ganz ernst zu nehmen, wenn der Dichter das nationale Drama der Spanier so tief gegen das der Griechen und Römer herabsetzt. Es mischte sich wohl auch ein guter Theil Ironie gegen die einseitigen Vertreter der alten Regeln und die Nachahmer der Alten mit ein. So wird man unmöglich annehmen dürfen, daß ein Geist, wie Lope de Vega's, der sich bewußt war, der Stolz seiner Nation zu sein, und sich nicht scheute, mit Ariost und Tasso zu wetteifern, eine Stelle, wie folgende, ohne jede Ironie niedergeschrieben habe: „Wenn ich eine Komödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Terenz und Plautus aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu werden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihnen albernes Zeug zu bieten, um ihnen zu gefallen." Es ist kaum zu bezweifeln, daß sich dies auf die Vorwürfe bezieht, welche Lope nicht blos von Gegnern und Neidern, sondern selbst von Bewunderern, wie Cervantes, dem er deshalb auch grollte, gemacht wurden. Er erinnert in einer verschleierten Weise daran, daß er auf seine Art jedenfalls das erreiche, wonach doch auch sie, nur vergeblich, strebten, den Beifall des Volkes. Gewiß war es Lope immer zuerst mit um diesen, d. i. um die Wirkung auf sein Publicum zu thun. Daß er sich aber deshalb dem niederen schlechten Geschmack desselben ganz oder doch allzusehr anbequemt habe, widerlegt sich theils durch die außerordentliche Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seiner Werke, theils dadurch, daß er in ihnen

zum Theil ganz neue Muster aufstellte. Mit dieser Auffassung stimmen auch folgende Worte Tirso de Molina's in seinen Cigarrales de Toledo überein: „Wenn Lope de Vega an vielen Stellen seiner Schriften sagt, daß er von den Vorschriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz ausgebe." Ueberhaupt wird man in Lope's „Nuevo arte ꝛc." den Theil, welcher den damaligen Zustand der Bühne mit dem Drama der Alten vergleicht, von demjenigen zu unterscheiden haben, in welchem er selbst Regeln und Rathschläge gibt, die er, bescheiden genug, nur als Aphorismen bezeichnet. Hier werden vor Allem zwei Lehrsätze zu beachten sein, denen wir auch in den goldenen Lehren wieder begegnen, welche der größte Dramatiker in seinem Hamlet beiläufig aufgestellt hat. Der eine heißt, „die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen." Der andere würde sich in Kürze dahin zusammenfassen lassen, daß von den Personen des Dramas eine jede ihrem Stande und Zustande gemäß sprechen und sich darin treu bleiben müsse. Von nicht minderer Einsicht zeugen dann aber auch noch folgende Sätze: „Der Gegenstand muß nur eine Handlung haben. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein. Man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Man schürze den Knoten vom Anfange an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf erst mit der letzten Scene eintreten. Man passe die Verse geschickt dem Gegenstand an.

Weniger glücklich ist Lope de Vega, wenn er auf das Einzelne eingeht, wie z. B. gleich die Ausführung des letzten Satzes Bedenken erregt. „Decimen sind gut für Klagen, Sonette für die, welche in Erwartung sind, die Erzählungen fordern Romanzen, Terzinen sind für ernste, Redondillen für Liebesscenen geeignet." Doch lag selbst noch hier ein großer Fortschritt wenigstens darin, daß er die verschiedenen metrischen Formen nicht nach Willkür, sondern nach ihrem

charakteristischen Werthe angewendet wissen wollte. Er bringt jedoch nicht bis zu der Frage nach dem dramatischen Werthe der verschiedenen Versmaße vor. Für die Verbindung des Ernsten und Heiteren beruft sich Lope zwar mit Recht auf die Natur, ohne jedoch die verschiedene Bedeutung von Kunst und Natur dabei zu berücksichtigen; für die Ausdehnung der Zeit aber auf die Phantasie des Zuschauers, wobei er empfiehlt, den einzelnen Act keinen längeren Zeitraum als die Dauer eines Tages umschließen zu lassen. Größere Zeiträume will er in die Zwischenacte verlegt sehen.

Vergleicht man diese Regeln unbefangen mit dem, was das spanische Drama bisher geleistet hatte, so wird man aus ihnen allein schon den großen Fortschritt Lope's ermessen können, besonders wenn er dieselben überall streng befolgt hätte. Denn wenn er sie in einzelnen Beziehungen auch weit überflügelt haben mag, so ist es doch keineswegs richtig, daß es allenthalben geschehen sei. Die meisten seiner Fehler entspringen grade daraus, daß er sie entweder in zu einseitiger Weise befolgte, oder denselben nicht überall treu blieb. Die Versparung der Lösung seiner Conflicte bis auf die letzte Scene des Dramas hat ihn nicht selten zu einer Ueberladung mit immer neuen Motiven der Verwicklung, besonders im letzten Acte, verführt und eine willkürliche, gewaltsame Lösung aus ungenügenden Motiven zur Folge gehabt. So wie dieses ihn wieder nicht selten in Widerspruch mit einem der wichtigsten Sätze seiner Lehre, dem Gesetze des organischen Zusammenhangs, brachte. In fast allen seinen Dramen finden wir aber doch gegen seine Vorgänger einen bedeutenden Fortschritt sowohl in der Composition, wie in der dramatischen Verknüpfung der Begebenheiten, in der lebendigen und immer auf Handlung bezogenen Führung des Dialogs und in der lebendigen Vergegenwärtigung der dramatischen Situation. Wie Shakespeare weiß auch er oft den Hörer mit den ersten Worten aufs lebendigste in diese zu versetzen, und nur selten und in eingeschränkterer Weise wird bei ihm der dramatische Ton durch den lyrischen oder epischen unterbrochen. Die Einlagen jener kunstvollen Gedankenspielereien von musikalisch-lyrischem Reize, jener langen, oft gar nicht zum Gegenstande gehörigen Erzählungen mit ihrer erotischen Bilderpracht und ihrem rhetorischen Schwunge, welche dem spanischen Drama einen hier und da an's Opernhafte streifenden

Charakter verliehen haben, sind erst durch seine Nachfolger mehr und mehr in Aufnahme gekommen.

Lope gleicht, bei aller Verschiedenheit beider, auch darin noch Shakespeare, daß er alle Formen, die er auf der Bühne seines Landes bereits vorfand, im Einzelnen wie im Ganzen ergriff, zu höherer Entwicklung und Ausbildung brachte und zu ganz neuen Formen mit einander verknüpfte. Auch hat er, gleich ihm, fast den ganzen Stoff, welchen Religion und Philosophie, Geschichte und Sage, Dichtung und Leben ihm darboten, in den Bereich seiner dramatischen Wirksamkeit gezogen. Schon bei dem Ueberblick der von ihm erhalten gebliebenen dramatischen Werke ist man erstaunt, neben den verhältnißmäßig doch nur geringen Aehnlichkeiten, welche sie zeigen, einer so außerordentlichen Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit zu begegnen, nicht nur was das Begebenheitliche, sondern auch was die Charaktere und die Behandlung beider betrifft. Mit Recht weist daher Schack den dem Dichter gemachten Vorwurf zurück, der Begründer bestimmter Charaktermasken gewesen zu sein. Erst später hat man gewisse in seinen comedias de capa y espada wie im Leben und in den Verhältnissen des Lebens, welche sie vorzugsweise schildern, wiederkehrende Figuren, durch fortgesetzte Nachahmung endlich zu stehenden gemacht. Selbst der Grazioso, dessen Erfindung ihm zugeschrieben wird, ist in seinen Dramen noch keineswegs eine stehende Figur. Nicht wenige seiner Stücke entbehren desselben völlig, andere lassen ihm nur einen ganz untergeordneten Spielraum zu, wobei er in der mannichfaltigsten Gestaltung, erscheint. Einzelne seiner Figuren hat man aber nur wegen eines ihnen eigenthümlichen ironischen Elementes mit diesem Namen bezeichnet, denen derselbe keineswegs zukommt.

Der Reichthum von Gestalten und Charakteren, denen man bei Lope de Vega begegnet, hat etwas gradezu Ueberwältigendes, so daß man in dem Lobe, welches Schack den Charakterzeichnungen desselben in dieser Beziehung gezollt, nichts Uebertriebenes finden kann. Vergleicht man freilich einzelne Stücke Lope de Vega's, selbst die vorzüglichsten mit den vorzüglicheren Werken Shakespeare's, so wird man dagegen das Gefühl einer Ueberschätzung in diesem Urtheile nicht ganz zu unterdrücken vermögen. Man wird dann geneigt sein, dem einschränkenden Urtheile einer anderen, nicht minder berech-

tigten Stimme, ich meine derjenigen Grillparzer's, etwas näher zu treten.

Was bei dem Ueberblicke der dramatischen Werke Lope de Vega's dann aber zunächst in die Augen fällt, ist die Verschiedenheit der ihnen zu Grunde liegenden Lebensauffassung, durch die sie in einem gewissen, zum Theil sogar schroffen Gegensatz zu einander stehen, zumal diese Widersprüche sich nicht immer aus der Verschiedenheit ihrer Entstehungszeit und den Wandlungen, welche der Dichter in seiner eigenen Weltanschauung hierdurch erfahren, oder aus Widersprüchen dieser letzteren erklären lassen. Wir fanden zwar, daß Lope de Vega dergleichen Widersprüche allerdings an sich darbot, daß er bald hoch über den Vorurtheilen seiner Zeit erhaben, bald ganz in ihnen befangen, hier von der freiesten, opferwilligsten Menschenliebe, dort von fanatischer Unduldsamkeit beseelt erschien. Auch dichtete er später, nicht wie in der ersten Periode seines Lebens, nur für das Volk, sondern zugleich für den Hof und endlich stand der auf sinnlichen Lebens- und Liebesgenuß gerichteten Heiterkeit seines Geistes, wenigstens im spätesten Alter, ein finsterer zur Selbstpeinigung geneigter Ernst gegenüber. Gleichwohl erscheinen selbst noch diejenigen seiner Werke, welche unmittelbar für die höfischen Kreise bestimmt waren, nicht selten von einer ihnen völlig entgegengesetzten Lebensauffassung erfüllt und von demselben freien Charakter wie seine früheren nur für die Volksbühne bestimmten Stücke; wogegen anderen Dichtungen, welche ungefähr gleichzeitig entstanden sein müssen, wieder ganz verschiedene Lebensauffassungen zu Grunde liegen, und andererseits solche, die er in der letzten, düstersten Zeit seines Lebens geschrieben, noch immer von dem leichten Frohsinn, ja von dem Uebermuthe seiner Jugend erfüllt erscheinen, wie La noche de San Juan (die Johannisnacht), eine Komödie, die er wohl nur kurz vor 1631 verfaßte. Auch El castigo sin venganza (Strafe ohne Rache), welches denselben Stoff wie Byron's Parisina behandelt, und nachweislich von ihm am 1. August 1631 beendet wurde, zeigt noch dieselbe Kraft und Gluth in der Schilderung der Leidenschaften.

Es ist also kein Zweifel, daß dieser Dichter sich nicht nur in die verschiedensten Zeiten, Verhältnisse, Situationen, Stimmungen, Charaktere zu versetzen, sondern auch seine eigene Lebensanschauung

seinen künstlerischen Zwecken und einer diesen grade entsprechenden anderen Lebensauffassung unterzuordnen vermochte. Und diese Zwecke können wir uns nicht mannichfaltig genug denken, da er, wie kaum noch ein zweiter Dichter, empfänglich für den Reiz einer jeden Dichtungsart und jeder dichterischen Form derselben war, so daß er sich in allen versuchte, jeder eine eigenthümliche Ausbildung gab, jede Seite des dichterischen Geistes dabei zu eigenthümlicher Entwicklung brachte. Wenn man an einzelnen seiner Werke die Geschlossenheit ihres Aufbaues, die Schönheit der Verhältnisse und der Anordnung ihrer Theile, die abgewogene künstlerische Entwicklung ihrer Motive zu bewundern hat, so zeigt sich in anderen der Zweck der künstlerischen Darstellung fast nur in die Entwicklung der einzelnen Situation, des einzelnen Charakters, oder der einzelnen Scene gelegt, während jene Vorzüge darüber vernachlässigt sind, so daß die Verknüpfung und Lösung derselben zum Theil durch bloße Nothbehelfe herbeigeführt wird. Und wenn einzelne Stücke grade durch die Harmonie und Einheit überraschen, mit welcher alle Eigenschaften des künstlerischen Geistes zu einem Zwecke zusammen wirken, so zeigt sich in anderen das Interesse des Dichters fast ganz nur auf die Entwicklung einer einzigen Seite desselben gerichtet, welcher dann alle übrigen untergeordnet erscheinen.

Obschon hiernach die Veränderungen, welchen das Leben der Nation innerhalb eines Zeitraums von einem halben Jahrhundert, denn dieses umfaßt die dramatische Thätigkeit Lope de Vega's, mit Nothwendigkeit unterworfen war, die ursprüngliche Lebensauffassung des Dichters auch nicht zu unterdrücken vermochte, so hat sie dieselbe doch jedenfalls in außerordentlicher Weise bereichert und weiterentwickelt. Die ersten poetischen Eindrücke, welche Lope de Vega empfing, fallen in die Zeit der Versuche, die volksthümliche Natürlichkeitsrichtung, in der sich das Drama bewegte, mit einem poetischen Inhalte zu erfüllen. Man glaubte dies nicht besser erreichen zu können, als indem man ihr zugleich die damals herrschenden poetischen Formen zuführte, die aber nicht sowohl dramatischen, als lyrischen oder epischen Charakters und dabei zum Theil (wie das Sonett, die Ottave rime, die Terzine) fremden Ursprungs waren. Diese Bestrebungen fanden von der damals so tief in die Entwicklung des nationalen Lebens eingreifenden Inquisition ebenso wenig eine Beschränkung, als der durch den nach Spanien dringenden Reich-

thum geförderte Lebens- und Sinnengenuß, da beides sich mit der Strenggläubigkeit, mit der mechanischen Frömmigkeit und dem Wunderglauben, welche sie sowohl forderte, wie förderte, sehr wohl vertrug. Allein die scholastische Spitzfindigkeit, mit welcher unter ihrem Einflusse die religiösen Begriffe sich ausbildeten, übertrugen sich doch nach und nach mit auf das übrige Leben und zwar um so leichter, als es durch das von Philipp II. mit peinlichster Sorgfalt ausgebildete Hofceremonial in hohem Maße begünstigt wurde. Neben dem starren Begriffe eines allein seligmachenden Glaubens entstand nicht nur ein eben so starrer und überschwänglicher Begriff von der schrankenlosen und unantastbaren Gewalt des Königthums, sondern auch der alte conventionell gewordene Begriff der Ehre wurde jetzt diesem entsprechend auf's Neue in der spitzfindigsten Weise ausgebildet und begann eine wahrhaft tyrannische Gewalt auf das Leben, besonders in den Verhältnissen der Loyalität, der Ehe und Liebe auszuüben, was um so verhängnißvoller wurde, als die Ehe im Uebrigen fast nur als Geschäft behandelt und die Liebe hauptsächlich nur von Seiten ihres Sinnengenusses aufgefaßt wurde oder wenn auch nicht immer eine bloße Sache des Blutes, so doch mehr eine Sache der Phantasie, als des Gemüthes war. Klein ist zwar der Meinung, daß die in den spanischen Dramen, besonders in denen der Calderon'schen Zeit, dargestellte und hierauf zurückzuführende „Familienjustiz, die Vater- und Bruderblutsühne und das Blutracherecht“ mit den „altgothisch-maurischen Sitten und Rechten längst zum blutrostigen Eisen“ geworfen worden wäre*) und die Dichter sich ihrer nur zum Hebel ihrer dramatischen Collisionen und Wirkungen wieder bemächtigt hätten. Es ist aber zweifellos, daß die Dichter sich ihrer nur deshalb mit so großem Erfolg bemächtigen konnten, weil die ihnen zu Grunde liegenden Begriffe, Anschauungen und Empfindungen nie ganz erstorben waren und unter den eben geschilderten Einflüssen wieder auf's Neue eine wenn auch zum Theil nur conventionelle Bedeutung gewonnen hatten. Grade das letztere wird man bei Beurtheilung vieler spanischen Dramen zu berücksichtigen haben. Nur daraus ist es erklärlich, daß die Lösungen, welche die aufgeworfenen Conflicte in so vielen Fällen hier finden, das Publicum wirklich befriedigen konnten,

*) a. a. O. XI. S. 62.

so daß z. B. die größte einem Mädchen und der Familienehre zugefügte Schmach durch die Ehe mit dem Verführer, die grade als neue Schmach hätte empfunden werden sollen, für vollkommen ausgeglichen erachtet wurde. Gewiß aber haben die dramatischen Dichter zur Ausbildung des conventionellen Ehrbegriffs u. s. w. wesentlich beigetragen. Indem sie ihre Stoffe Zeiten entlehnten, in welchen derselbe herrschend war, lag es ihnen auch nahe, grade aus ihm ihre Motive und Conflicte entspringen zu lassen und dieselben mehr und mehr auf die Spitze zu treiben. Das Begriffswesen der höfisch ritterlichen Bildung, kaum überwunden, lebte, weil im Leben, also auch in der Dichtung, wennschon in veränderter Form wieder auf und wirkte durch Uebertreibung von hier auf das Leben zurück. Daß sich grade in Spanien der pretiöse, gekünstelte Stil, es ist noch fraglich ob durch von Italien ausgehende Anregungen oder ganz selbständig, zu so besonderer Höhe entwickelte und so lange herrschend hier blieb, erklärt sich aus diesen Verhältnissen. Die Natur behielt freilich daneben ihr Recht, und weil es ihr allenthalben verkümmert wurde, suchte sie sich durch brutale Gewalt oder durch List und Intrigue zu entschädigen. Es ist erstaunlich, wie viele brutale Vergewaltigungen weiblicher Keuschheit neben der heroischesten Vertheidigung dieser letzteren und neben dem überstiegensten Empfindungscultus einer doch meist nur sinnlichen Auffassung der Liebe in den spanischen Dramen des 17. Jahrhunders zu finden sind. Derselbe Edelmann, dessen Stolz vornehmlich in dem Glauben an die Reinheit seiner Abstammung wurzelte, der mit eifersüchtiger Strenge über die Ehre seines Hauses wachte und seine Gattin oder Schwester zu einem fast klösterlichen Leben verurtheilte, trug selbst kein Bedenken einer wollüstigen Wallung seines Blutes oder auch nur einer Reizung seiner Phantasie, denn bisweilen hatte er den Gegenstand seiner aufflammenden Liebe nur verschleiert gesehen, die Ehre eines Freundes, sei es durch List oder Gewalt, mit Schmach zu bedecken. Man hat gesagt, daß die Phantasie der spanischen Komödiendichter ohne die Requisiten des spanischen Ehrbegriffs, der vergitterten Fenster, des Schleiers, der Maske und der Duelle nicht fruchtbarer gewesen sein würde, als die der Dichter anderer Länder, und es ist keine Frage, daß sich dieselben ihren Erfindungen als treffliche Hebel und Hülfsmittel darboten. Doch sind sie darum selbst keine bloßen

conventionellen Erfindungen, sondern konnten mit diesem ausdauernden Erfolge von den Dichtern zu ihren Zwecken nur deshalb benützt werden, weil sie auch in der Wirklichkeit eine so große Rolle spielten. Der auf den Frauen lastende Zwang, der sie hier in ein aufgedrungenes Ehebett riß, dort dem ersehnten Blicke der Liebe entzog, machte diese und sie erfinderisch und verwegen. Das Mädchen ergab sich auf ein bloßes Eheversprecheu dem Mann ihrer Wahl als ihrem Gemahl, obschon dieses Versprechen, welches zwar einzulösen ein Gebot der Ehre war, nur zu oft nach der genossenen Frucht wieder gebrochen wurde.

Die Conflicte, in welche die natürlichen Gefühle und Leidenschaften mit den aus den Begriffen der Unterthanstreue, des Glaubens, der Ehre entwickelten Gefühlen, oder in welche auch nur diese letzteren miteinander gerathen können, bilden den hauptsächlichsten Inhalt der spanischen Dramen. Die Dichter gingen in der Entwicklung dieser Conflicte nicht selten mit einer Spitzfindigkeit zu Werke, die uns heute um einen Theil der Wirkung ihrer Dichtungen bringt, die aber in jener Zeit gewiß nicht als Störung empfunden wurde. Doch werden wir sie darum heute noch keineswegs billigen müssen. Wenn Lope de Vega die Verbildnng und die Vorurtheile seiner Zeit zuweilen so darstellt, als ob er sie theilte, oder als ob sie zu Recht beständen, so muß er es sich auch gefallen lassen, daß wir ihn hierin ganz wie seine Nation beurtheilen. Und wenn er zur Schlichtung eines Conflicts ein Motiv ergreift, welches für uns nichts Zwingendes hat, so wird es darum für uns nicht zwingender, weil es, in Vorurtheilen und Anschauungen seiner Zeit wurzelnd, in dieser eine derartige Macht ausüben konnte; und zwar um so weniger, wenn wir, wie das nicht selten der Fall, es Personen zuertheilt finden, bei denen wir es nach den gegebenen Voraussetzungen nicht einmal zu erwarten berechtigt sind, ja mit deren Charakter es gradezu in einem gewissen Widerspruch steht. Gewiß hat Lope sich solcher Motive zu Zeiten als bloßer Hülfsmittel bedient. Ihn interessirte die Schürzung und die Verwicklung des Knotens der Intrigue und Handlung mehr als die Lösung desselben und da letztere nach seiner Ansicht so spät und so überraschend als möglich eintreten sollte, so zog er nicht selten vor, den künstlich geschlungenen Knoten nur zu zerhauen. That er doch hiermit blos ein paar Augen-

blicke früher, was der spanische dramatische Dichter am Schlusse eines jeden seiner Dramen zu thun pflegte, indem er die Nachsicht der Zuschauer erbat, sie geflissentlich daran erinnernd, daß das Dargestellte doch nur ein Spiel sei, und so die kunstvoll erweckte Illusion mit einem Schlage wieder zerstörte. Gewiß fehlte Lope in ähnlichen Fällen auch schon zu seiner Zeit, wenn nicht gegen die Natur der Wirklichkeit, so doch gegen die schöne Natur, deren genialer Vertreter er doch sonst fast überall war. Daher er, ob er auch häufig Motive theils zu Voraussetzungen seiner Handlungen machte, theils zur Verwicklung derselben in seine Dramen einführte, welche nicht nur unseren heutigen Anschauungen, sondern der menschlichen Natur überhaupt, weil der folgerichtigen Entwicklung der Charaktere widersprechen, und hierdurch die künstlerische Illusion unterbrach, dies doch meist durch die Natürlichkeit, die Kraft, den Schwung, den Glanz seines Pathos, durch die Lebendigkeit und die mit sich fortreißende, erschütternde oder spannende Gewalt der Situation, sowie durch den poetischen Zauber seiner Sprache wieder vergessen zu machen verstand. Der nach beiden Seiten nur zu weit gehende Ausspruch Grillparzers*): „Lope de Vega geht zu jeder Zeit von der natürlichen Empfindungsweise des Spaniers aus, Calderon nimmt die künstliche Verbildung seiner Zeit zum Ausgangspunkte“ — ist nicht ohne einige Wahrheit. Wichtiger ist aber noch die zweite Bemerkung desselben, „daß, soweit Lope die Motive seiner Dramen den im Munde des Volkes lebenden Romanzen entlehnte, er um die Begründung derselben zu seiner Zeit nicht so besorgt zu sein brauchte, da sie ja eben hierdurch schon von der Nation approbirt worden seien“; obwohl die Ferne der epischen Dichtung und die unmittelbare Nähe der dramatischen noch immer eine andere Art der Begründung fordern. Dagegen halte ich es nicht für zutreffend, wenn dieser Beurtheiler den öfter zu begegnenden Mangel an zureichender Motivirung bei Lope auch noch dadurch entschuldigt, daß die Einführung der Wahrscheinlichkeit in die Poesie erst eine spätere Erfindung sei. Wird die Wahrscheinlichkeit doch sonst von Lope meist sehr sorgsam beobachtet; hat er sie, als Theoretiker, doch selbst zu einer ästhetischen

*) a. a. O. 8. S. 130.

Forderung im Drama erhoben. Wenn er vielfach dagegen gefehlt, so hat er es gleichwohl nicht selten mit vollem Bewußtsein gethan. In Stücken, wo es ihm vorzugsweise auf die Wirkung des Wunderbaren ankam, wird es schon hierdurch erklärt. In anderen aber durch die Eigenthümlichkeit seines dichterischen Geistes, dem es noch mehr auf die möglichst glänzende Entfaltung eines bestimmten Pathos, einer bestimmten Situation ankam, als auf die folgerichtige Entwicklung der Charaktere und Handlung.

Die Dramen Lope de Vega's *) zerfallen zunächst in weltliche und in geistliche. Die weltlichen Dramen lassen sich in solche eintheilen, welche wir heute mit dem Namen von Tragödien, und in

*) Ich verweise hier auf folgende Uebersetzungen derselben: Schack, Span. Theater, Frankfurt a. M. 1845, 2 Bde., „Fuente Ovejuna" und vier Zwischenspiele, El padre enganado (der betrogene Vater), El doctor simple (Doctor Simpel), Los Alimentos (die Alimente) und La endemoniada (die Besessene). — Moritz Rapp, Bibl. ausl. Klass., 3. u. 4. Bd., El rey Vamba (König Wamba), El primer Faxardo (der erste Fajardo), El nuevo mundo (Columbus), El gran duque de Moscovia (Demetrius), La hermosura aborrecida (die verschmähte Schöne), Los flores de Don Juan (die Blumen des Don Juan), Por la puente, Juana (die schöne Tolederin) und die Zwischenspiele La carcol de Sevilla (der Kerker von Sevilla), El poeta (der Dichter), El marqués de Alfarache. El remediador (der Schädenheiler), El robo de Helena (der Raub der Helena), El degollado (der Halsabschneider), La hechicera (die Hexe). — Julius, Graf v. Soden, Schauspiele des Lope de Vega, Leipzig 1820, 1. Th.: La carbonera (die Köhlerin), La quinta de Florencia (das Landhaus bei Florenz) und Los tres diamantes (die drei Diamanten). — C. A. Dohrn, Spanische Dramen, Berlin 1841 u. f., 4 Bde., I. Bd.: Auto della siega, II. Bd.: Los milagros del desprecio (die Mirakel der Verachtung); IV. die Entremeses: La hechicera und El soldadillo (der Blitzkerl). — L. Braunfels, Dramen aus und nach dem Spanischen, Frankfurt a. M. 1856, 2 Bde., El Perro del Hortelano (Gräfin und Zofe), El mayor impossibile (das Unmöglichste von Allem). — v. d. Malsburg, Stern, Scepter und Krone, drei Dramen, Dresden 1824. — v. Zedlitz, dramatische Werke, Stuttgart 1830, 6 Th., La estrella de Sevilla (der Stern von Sevilla). — Halm, Gesamm. Werke, Wien, 1857, El villano en su ricon (König und Bauer). — Grillparzer, Sämmtl. Werke, Stuttgart 1872, 7 Bde., La judia de Toledo (die Jüdin von Toledo) und La imperial de Oton (König Ottokars Glück und Ende). — C. Richard, romant. Dichtungen des Lope de Vega, 7 Bde., Aachen. 1828, worin La Dorotea enthalten ist. — Eug. Baret, Oeuvres dram. de Lope de Vega, Paris 1870. — Lafond (a. a. O.), Los flores de Don Juan und verschiedene Auszüge. — Hinard, a. a. O., Paris 1861. — Chefs d'oeuvres des théât. étrang., Paris 1849. — Linguet, théâtre espagnol (1770).

solche, welche wir heute als reine Lustspiele bezeichnen würden. Dazwischen liegen bei ihm eine Menge von Uebergangsformen: ernste Stücke mit glücklichem Ausgang, Stücke; welche aus ernsten und heiteren Elementen zusammengesetzt sind und einen theils glücklichen, theils unglücklichen Ausgang nehmen; Lustspiele endlich, die ernste, ja selbst tragische Elemente enthalten. Ueberdies unterscheiden sich all diese Stücke wieder dadurch, daß sie entweder ganz oder theilweise in einem höhern, selbst hohen, oder volksthümlichen, selbst niederen Tone gehalten sind. Das letzte führte zur Farce. Auch ist in ihnen das Gewicht bald mehr auf das Begebenheitliche und dessen Verknüpfung, bald mehr auf die Charaktere und ihre Entwicklung gelegt. Neben ihnen finden sich noch die kleineren Formen der Eklogen, Entremeses und Loas, welche gewissermaßen den Uebergang zu den geistlichen Stücken bilden, da zu dieser Zeit die Autos sacramentales immer von einer Loa und einem Entremes eingeleitet wurden. Doch haben auch die comedias und autos ihre Berührungspunkte und nehmen Elemente von einander auf, so die historischen Stücke legendenhafte oder allegorische Beimischungen, die Heiligen- und Opferspiele aber Zeitbeziehungen und Verhältnisse des wirklichen Lebens und Tages. Die Loa und das Entremes waren ohnehin immer von einem mehr realistischen Charakter, besonders das letztere, das fast nur von einem derb komischen Inhalte war. Selbst die ganz allegorisch gehaltenen Autos nahmen nicht selten komische Bestandtheile auf. Man ergriff zwar für diese, das Wunder der Transsubstantiation der Hostie verherrlichenden Spiele die Allegorie wahrscheinlich anfangs nur deshalb, um sie über die Wirklichkeit zu erheben und durch sie einen Einblick in eine transscendentale, übernatürliche Welt zu eröffnen. Allein die Bedeutung, welche eine solche Darstellung im glücklichen Falle gewann, konnte immer nur nebenbei eine künstlerische, im Wesentlichen aber mußte sie eine religiöse sein, weil sie mehr ein Interesse des Glaubens, als ein künstlerisches zu befriedigen hatte. Obschon man zu jener Zeit noch traditionell vom Mittelalter her an allegorische Darstellungen gewöhnt war und ihnen mit dem Interesse einer ungleich strengeren Gläubigkeit als heute gegenüberstand, so hatten sie, um dem Geschmack des Volkes zu genügen, doch schon seit längerer Zeit einen realistischen Charakter gewonnen. Man suchte den allegorischen Figuren, welche man vorführte, wieder das Interesse von Indivi-

duen der Wirklichkeit, und den zwischen ihnen dargestellten Beziehungen das einer wirklichen Begebenheit zu verleihen. Was der Darstellung hierdurch an übernatürlicher Bedeutung entzogen wurde, war man durch wunderbare und abenteuerliche Phantastik zu ersetzen bestrebt. Dies ist nun bei Lope de Vega in besonders auffälliger Weise geschehen, weil er das Gewicht seiner Darstellung allzusehr auf das Aeußere der Begebenheit legte, wogegen es ihr noch an dem Tiefsinn und dem Reichthum mystischer Beziehung gebricht, mit denen Calderon seine geistlichen Dichtungen beseelte.

Von den erhalten gebliebenen Autos sacramentales des Dichters mögen hier nur El viage del Alma (die Reise der Seele)*), La puente del mundo**) (die Brücke der Welt), El heredero del cielo (der himmlische Gutsherr) La siega***) (die Ernte)†), von den Autos al nacimiento: El tyrano castigado††) d. i. der gestürzte Lucifer, hervorgehoben werden. Von noch ausschweifenderer Phantastik sind Lope de Vega's Comedias divinas, die so recht eigentlich dem Wunderglauben dienen oder dies doch zum Vorwand für theatralische Effecte nehmen, für die es uns heute aber meist an Empfänglichkeit fehlt. Eines der berühmtesten dieser Stücke war San Isidro de Madrid, welches die Geschichte dieses Heiligen im Stile einer Comedia de ruido behandelt, dem aber, wie Ticknor sich ausdrückt, die fromme, liebevolle Charakterführung des Helden dichterische Einheit verleiht †††). Ungleich ausschweifender sind: San Nicolas de Tolentino*†), El cardinal de Belen**†) (das die Geschichte des heiligen Hieronymus zum Gegenstand hat) und El Serafino humano***†) (welches die Geschichte des heiligen Dominikus und des heiligen Franz von Assisi in sich vereinigt); wogegen das zwar nicht minder phantastische El animal profeta (das Leben

*) In: Las festas del Santissimo Sacramento, Madrid 1644.

**) Ebendas.

***) Ebendas.

†) In den Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.

††) Die Parabel vom Felde mit gutem und schlechtem Weizen nach dem Ev. Matth. behandelnd. Bei Dohrn a. a. O. übersetzt.

†††) In Lope de Vega's Comedias, 7. Bd., Madrid 1617.

*†) Ebendas, 24. Bd., Zaragossa 1641.

**†) Ebendas., 13. Bd., Madrid 1620.

***†) Ebendas., 19. Bd., Madrid 1623.

des heiligen Julian behandelnd) und La fianza satisfecha (die eingelöste Bürgschaft) von größerem dramatischen Interesse sind. Ganz vom Geiste der Inquisition, von fanatischem Haß erfüllt, ist: El niño inocente de la guardia*) (das unschuldige Kind der Wache).

Nach den Stoffen, die sie behandeln, lassen die übrigen, weltlichen, Dramen Lope de Vega's sich eintheilen in solche, welche der vaterländischen Geschichte, in solche, welche der Geschichte anderer Nationen, sowie endlich in solche, welche der Mythe, Sage, Dichtung oder dem Leben des Tages entnommen sind. Die letzteren sind fast immer frei erfunden und haben die Sitten und Verhältnisse der Zeit, welche sie schildern, nur zur Voraussetzung. Die Erfindung des Dichters spielt zwar bei den übrigen auch eine Rolle, doch in sehr verschiedenem Grade, da sie sich entweder der Ueberlieferung unterordnen, oder diese ihnen, soweit es den Zwecken des Dichters entspricht, nur zur Anlehnung und Voraussetzung dient. Wenn die Dramen Lope's sich unter diese verschiedenen Gesichtspunkte aber auch stellen lassen, so ist eine ihnen entsprechende Sonderung wegen der leisen Schattirungen, in welchen die verschiedenen Arten in einander übergehen, doch fast unmöglich.

Kein Dramatiker hat die geschichtlichen Erinnerungen seiner Nation in gleichem Umfange verherrlicht als Lope de Vega. Er ist bei den Darstellungen ihrer Schicksale, Kämpfe und Großthaten bis zu jenen Anfängen herabgestiegen, wo Geschichte und Sage sich mischen. Es gibt aber auch keine bedeutende Phase ihrer weiteren Entwicklung, die er ganz übergangen hätte. Von diesen Stücken zeichnen sich einige theils durch ihre an die englischen Historien gemahnende historische Treue und Objectivität, theils durch ihre an die besten Meister der alten Malerschulen erinnernde alterthümliche Einfalt und schlichte Naivetät aus, die trotz ihrer Unbeholfenheiten und Mängel (besonders in dem bisweilen ganz unvermittelten Fortschritt der Handlung, welcher die Mittelglieder der Motivirung rücksichtslos überspringt) nicht ohne Größe sind. Daher man, besonders wenn diese Stücke Gegenstände aus den ältesten Zeiten der nationalen Geschichte behandeln, geneigt wird, diese Mängel dem Dichter zur Tugend anzurechnen, weil sie in diesem Falle als

*) Im 8. Bande der Comedias, Madrid 1617.

charakteristische Eigenthümlichkeit empfunden werden. Auch gleitet man aus demselben Grunde dann leichter über das Fremdartige der Motive hinweg. Zu diesen Dramen gehören u. a. Vida y muerte de Vamba*) (König Wamba), Los Benavides**), sowie das Doppelstück El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio***) (Bernardo de Carpio oder die Verbindung im Tode), denen alte Romanzen zu Grunde liegen dürften. Wenn aber in einzelnen von den der ältesten Geschichte Spaniens entlehnten Dramen Geschichte und Sage so in einander verschweben, daß sie, wie in König Wamba, einen legendenhaften Charakter gewinnen, und hierdurch die comedias divinas berühren; so finden sich in einigen der den spätesten Zeiten angehörenden Stücke, wie z. B. in El nuevo mundo de Colon†), in welchem die Phantasie, die Vorsehung, das Christenthum, der Götzendienst und der Teufel redend und handelnd eingeführt sind, allegorische Elemente in einer den autos sacramentales sich annähernden Weise verwendet. Es möchte scheinen, als ob Lope sich dann nur der Auskunftsmittel wieder bedient habe, welche schon Cervantes als seine Erfindung in Anspruch genommen hat. Allein diese allegorischen Figuren haben hier doch eine andere Bedeutung; sie sollen den Zuschauer, gleichwie im Auto, über die wirkliche in eine ganz andere übersinnliche Welt erheben. Auch hier wird sich der dramatische Werth dieser Anwendung noch bestreiten lassen. Doch erreichte Lope ohne Zweifel eine große theatralische Wirkung damit. Auch wollte er vielleicht auf diese Weise einem Gedanken Ausdruck geben, den er in seiner Zeit nicht unmittelbar aussprechen konnte, dem Gedanken, daß die Religion mehrentheils nur Vorwand für die Eroberung der Neuen Welt, Länder- und Geldgier aber die wahren, dahinter versteckten Motive gewesen sind. Doch auch die inneren Ahnungen der Seele und das herannahende Schicksal hat Lope nicht selten durch unsichtbare, warnende Stimmen und mit großem Erfolge zu versinnlichen gesucht und eine jenseitige Geisterwelt in die Wirklichkeit hereintreten lassen, z. B. in dem Schauspiele Dineros son Calidad (Geld gibt

*) In den Comedias rc., 1. Bd., Madrid 1604. Uebersetzt bei Rapp.

**) Ebendas., 2. Bd., Madrid 1609.

***) Ebendas., 1. Bd.

†) Ebendas., 4. Bd., Madrid 1614.

Macht)*), in welchem sich die Marmorgestalt eines verstorbenen neapolitanischen Fürsten von seinem Sarkophage erhebt, um eine Zwiesprach mit dem seine Ruhe störenden Octavio zu pflegen — eine Scene von mächtiger Wirkung, welche vielleicht Tirso de Molina die Anregung zu der ähnlichen in seinem Burlador de Sevilla gab.

Wenn die Erfindungskraft des Dichters sich schon bei den der Geschichte ganz unmittelbar entnommenen Stoffen so thätig erwies, so mußte sie sich doch noch weit freier fühlen, falls er den Stoff erst mittelbar aus den Händen der umbildenden Dichtung, der Romanze oder Novelle, empfing. Sie gewann hier zuweilen einen so freien Spielraum bei ihm, daß die geschichtlichen Begebenheiten nur noch den Hintergrund oder die Stütze der erfundenen bildeten und von den geschichtlichen Gestalten kaum mehr als der bloße Glanz des Namens und der äußeren Erscheinung von ihm benutzt wurde. Dies ist z. B. wiederholt mit Pedro dem Grausamen geschehen, einer Gestalt, die Lope mit besonderer Vorliebe ergriffen zu haben scheint, aber meist mit ganz anderen Eigenschaften begabt und mit anderen Farben gemalt hat, als sie ihm die geschichtliche Ueberlieferung darbot. Man würde dem Dichter aber sicher unrecht thun, wenn man glaubte, es sei dies aus Rücksicht auf den Hof geschehen. Lope hat in mehreren Stücken, besonders in dem Schauspiele La carbonera, die Grausamkeit dieses Fürsten betont. Auch hat er, obschon er in vielen seiner Stücke die Unterthanstreue bis (wie Klein sich ausdrückt) zur „Königsvergötzung" verherrlicht und den Begriff von der Macht und Unantastbarkeit des Königsthums bis auf's äußerste getrieben hat, dem absolutistischen Machtgefühl nicht nur gläubige Anerkennung und blinde Unterwerfung, sondern auch männliches Selbstgefühl, Freiheit, Stolz, Trotz und und Widerstand gegenüber gestellt, so daß es sich sogar davor beugen oder sich scheu davor ihm zurückziehen mußte — ich erinnere nur an La inocente sangue**) (das unschuldige Blut), an Bernardo de Carpio, an La corona merecida***) (die verdiente Krone), an

*) Comedias rc., Bd. 24, Zarag. 1633.
**) Ebendas., Bd. 19, Madrid 1623.
***) Ebendas, Bd. 14, Madrid 1620.

La carbonera *) (die Köhlerin), an La fé rompida **) (die gebrochene Treue), an El conde Fernan Gonzales ***) und besonders an El principe despeñado †) (der zerschmetterte König), in welchem Guevara die Entehrung seines Weibes rächt, indem er den König auf der Jagd von einem Felsen stürzt und zerschmettert. Selbst in La estrella de Sevilla ††) (der Stern von Sevilla), obschon in diesem Meisterwerke des Dichters das Begriffswesen des spanischen Geistes, besonders der Begriff des Königthums in ganz außerordentlicher Weise auf die Spitze getrieben erscheint, scheitert der König zuletzt an der Tugend, die seinem Willen entgegensteht und muß bestürzt vor den Folgen seiner Gewaltthätigkeit zurückweichen. Ueberhaupt hat der Dichter das Königthum nicht nur im Sinne strafloser Macht, sondern auch als Vertreter der Gerechtigkeit im Geiste der aus seiner Macht entspringenden Pflichten und Verantwortung und im Gegensatze zu dem pflichtlosen und schrankenlosen Uebermuthe der Großen dargestellt. Dies ist mit besonderer Kraft in El mejor alcade el rey †††) (der beste Richter der König) und in Peripañez y el comendador de Ocaña *†), beides Meisterwerke des Dichters, und, nur gegen den Schluß hin etwas abgeschwächter in la Quinta de Florencia **†) (das Landhaus bei Florenz) geschehen, welchem, wie Beaumont und Fletchers Maid of the mill, eine Novelle des Bandello zu Grunde liegt. Alle diese drei Dramen gehören zu denjenigen Stücken Lope's, welche zugleich noch die Sitten des altcastilischen ländlichen Lebens zum Gegenstand haben, in deren Schilderung der Dichter unübertroffen ist. Ihnen gehören ferner Los Tellos de Meneses ***†), ein Doppelstück, und El villano en su ricon †*) (der Bauer auf seiner Scholle), sowie El galan de Mem-

*) Comedias 2c., Bd. 22, Zarag. 1630; auch bei Soden übersetzt.
**) Ebendas., Bd. 4, Madrid 1614.
***) Ebendas., Bd. 19, Madrid 1623.
†) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617.
††) Ebendas., auch bei Zedlitz a. a. O. übersetzt.
†††) Ebendas., Bd. 21, Madrid 1635.
*†) Ebendas., Bd. 4, Madrid 1614.
**†) Ebendas., Bd. 2, Madrid 1609. Uebersetzt bei Soden a. a. O.
***†) Ebendas., Bd. 21, Madrid 1635.
†*) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617. Auch bei Halm (König und Bauer).

brilla*) und El cuerdo en su casa**) (Der Kluge in seinem Hause) noch an; denn obschon in dem letztgenannten Stück die Handlung nach Frankreich verlegt ist, sind die Sitten doch ganz altcastilisch, weil, wie Ernest Lafond sehr richtig bemerkt, Lope, wohin er auch reist, sein Spanien mitnimmt. „Lope a beau voyager, il emporte partout l'Espagne avec lui". Von denjenigen Stücken, in denen die königliche Gewalt gegen den frechen Uebermuth oder Trotz des Adels einschreitet, ist eines der bedeutendsten Los novios de Hornachuelos. Die Scene zwischen Enrique III. und dem stolzen, übermüthigen Melendez ist von jener einfachen und dabei doch so glänzenden und ergreifenden Größe, in welcher Lope de Vega einzig ist.

Es geht schon aus den bisherigen Darlegungen hervor, daß die historischen Stücke des Dichters sich keineswegs auf die Darstellung des Pathos der Liebe und der ihm verwandten Leidenschaften, noch auf diejenigen einschränkten, denen die dem spanischen Geiste eigenthümlichen spitzfindigen Begriffe von Ehre und Loyalität zu Grunde liegen und aus diesen entwickelt sind, wie groß auch ohne Zweifel der ihnen darin verstattete Spielraum ist, und wie sehr der Dichter sich in der Schilderung der Liebe, die er in fast allen nur denkbaren Nüancen, Verhältnissen und Conflicten zum Gegenstand seiner Darstellungen machte, sich als Meister gefühlt. Vielmehr begegnen wir darin auch fast jedem anderen, mit gleicher Kraft entwickelten tragischen Pathos. Mit Recht konnte Grillparzer sagen, daß es wohl kein Lebensverhältniß gebe, das von Lope de Vega im Gange seiner Hervorbringungen nicht mit berührt worden sei. Nur folgende seiner historischen Dramen seien in dieser Beziehung hervorgehoben: Las doncellos de Simancas, welches den Heroismus der Jungfrauen von Simancas verherrlicht, die sich dem schmählichen Tribute von hundert jährlich an die Mauren zu liefernden spanischen Jungfrauen durch Verstümmelung entzogen; Fuente Ovejuna***), in dem die Standhaftigkeit gefeiert wird, mit welcher die Gemeinde von Ovejuna den Todschlag des übermüthigen Groß-

*) Comedias rc., Bd. 10, Madrid 1618.
**) Ebendas., Bd. 6, Madrid 1615.
***) Ebendas., Bd. 12, Madrid 1619. Auch übersetzt bei Schack a. a. O.

meisters Tellez Giron vertrat; El hidalgo Abencerrage*), La embidia de nobleza**) (der Neid des Adels), El cerco de Santa Fée***) (die Belagerung von Santa Fé), welche die Tapferkeit von Spaniern und Mauren im letzten Befreiungskampfe verherrlichen. In El juez en su causa†) (der Richter in der eigenen Sache) und in El castigo sin venganzia (Strafe ohne Rache)††) hat der Dichter, nur in zu gewaltsamer und spitzfindiger Weise, das Gerechtigkeitsgefühl zu verherrlichen gesucht. El exemplo de la paciencia behandelt die Geschichte der Griseldis, El honrado Hermano†††) (der ehrenhafte Bruder), das Thema der Corneille'schen Tragödie Les Horaces, der es vielleicht auch zu Grunde liegt, El gran duque de Mescovia*†), die Geschichte des falschen Demetrius, El exemplar major de la desdicha, das Schicksal Belisars, La imperial de Oton**†) (die Kaiserkrone Ottokars), dasjenige Ottokars von Böhmen; Beispiele, welche noch um viele vermehrt werden könnten. Als eines der herrlichsten Werke der spanischen Bühne ist immer La estrella de Sevilla (der Stern von Sevilla) gefeiert worden. In Bezug auf Charakteristik und Composition ist es auch jedenfalls eines der vollendetsten Werke derselben. Die fremdartigen Motive sind das einzige Hinderniß, um ihm auch auf der unseren den Erfolg, den es gewiß sonst verdiente, zu sichern. Der hier aufgeworfene Kampf zwischen Pflicht und Liebe tritt in noch vielen Dramen Lope de Vega's in immer neuen Variationen hervor, z. B. in Los Benavides und in Las paces de los reyes y la Judia de Toledo***†) (die Jüdin von Toledo), der Geliebten König Alfonso's, welche der Eifersucht seiner Gemahlin zum Opfer fiel. Die Versöhnungsscene zwischen den beiden Gatten in der Kirche ist, wie so viele andere Scenen bei Lope, von ergreifendster Wirkung und größter

---

*) Comedias ꝛc., Bd. 17, Madrid 1622.
**) Ebendas., Bd. 23, Madrid 1638.
***) Ebendas., Bd. 1, Madrid 1604.
†) Ebendas., Bd. 25, Zarag. 1647.
††) Ebendas., Bd. 21, Madrid 1635.
†††) Ebendas., Bd. 18, Madrid 1623.
*†) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617. Auch übersetzt bei Rapp.
**†) Ebendas., Bd. 8, Madrid 1617. S. a. Grillparzers Ottokars Glück u. Ende.
***†) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617. S. auch Grillparzers Jüdin von Toledo.

Originalität. Los comendadores de Cordova*), eine Tragödie der Ehre mit furchtbarem Ausgange, wetteifert hierin mit El castigo sin venganzia.

Besonderer Beziehungen wegen mag noch Porfiar hasta morir**) (Bis zum Tode getreu) erwähnt werden, welchem die Geschichte der unglücklichen Liebe des Sängers Mazias zu Grunde liegt; ferner El mayordomo de la Duquesa de Amalfi***), gleich Websters Dutchess of Malfi, nach einer Novelle Bandello's bearbeitet, was auch von Lope's Castelvins y Monteses†) und Shakespeare's Romeo und Julie gilt. El marmol de Felisardo††) zeigt eine so auffällige Aehnlichkeit mit einem Theile von Shakespeare's Wintermärchen, daß man, wenn auch nicht direct, bei beiden auf dieselbe Quelle zu schließen berechtigt scheint. El guante de Doña Blanca†††) gründet sich nach Schack auf die nämliche Begebenheit wie Schillers Handschuh.

Von alttestamentlichen Stücken seien La hermosa Esther*†) (die schöne Esther) und Los trabajos de Jacob**†) (die Mühsale Jacobs) hervorgehoben und schließlich noch des El animal de Ungria***†) (das ungarische Thier) gedacht, weil Lope, sich als Barbier Pablo darin einführend, hier gegen die neue Poesie eifert, die er in diesem Stück doch selber nachgeahmt hat. Er wolle, heißt es darin, da er sich immer nur mit menschlichen Dingen auf natürliche Weise befaßt habe, es ferner ganz aufgeben, Autos zu dichten und die Poesie lieber ganz an den Nagel hängen, als dulden, daß jeder Tropf sich, ihn zu tadeln, herausnehme.

Ein Theil der vorbenannten Dramen hat schon den historischen Charakter gegen den novellistischen vertauscht und den tragischen gegen den des Schauspiels aufgegeben. Diese aus der Verbindung

---

*) Comedias &c., Bd. 2, Madrid 1609.
**) Ebendas., Bd. 23, Madrid 1638.
***) Ebendas., Bd. 11, Madrid 1618.
†) Ebendas., Bd. 25, Madrid 1647.
††) Ebendas., Bd. 6, Madrid 1615.
†††) In La Vega del Parnasso, 1637.
*†) Comedias &c., Bd. 15, Madrid 1621.
**†) Ebendas., Bd. 22, Madrid 1635.
***†) Ebendas., Bd. 9, Madrid 1617.

ernster und heiterer Elemente hervorgegangenen romantischen Mischspiele, welche die Engländer und Franzosen als Tragikomödien bezeichneten, ein Name, der auch bei den Spaniern hier und da vorkommt, vermitteln den Uebergang zu den eigentlichen Lustspielen. Von ihnen sei nur noch Los pleitos de Inglaterra*) (die englischen Händel) hervorgehoben, ein Stück, an dem Grillparzer den Reiz der Natürlichkeit, welcher ihm eigen und die poetische Atmosphäre, die es umgibt, nicht genug bewundern kann. Ferner: El caballero de Olmedo**), in welcher eine im Geiste der Celestina gezeichnete Figur besonders gelungen erscheint, Guardar y guardarse***) (Hüten und sich hüten), La illustre fregona†) (die vornehme Köchin), nach der Novelle des Cervantes, Don Gonzalo de Cordova††), La esclava de su galan†††) (die Sklavin ihres Geliebten), El gallardo catalan*†) (der tapfere Catalonier), ein Stück voller Abenteuer und Romantik, bei dem sich aber, wie Grillparzer sagt, „von einem Haltepunkte zum anderen des Dichters großer Natursinn entfaltet." Wie unwahrscheinlich das Ganze, so sei doch das Einzelne von großer Wahrheit. Fülle sei überhaupt der Charakter seiner Poesie. Aehnliches gilt auch von dem märchenhaften Los tres diamantes**†) (die drei Diamanten) trotz seinem irreführenden Titel, welchem die Geschichte der schönen Magelone zu Grunde liegt. Dem reinen Lustspiele nähern sich die schon früher erwähnten: El cuerdo en su casa, El galan de Membrilla, sowie Las flores de Don Juan***†) (die Blumen des Don Juan). Letzteres behandelt die Geschichte zweier Brüder, von denen der eine durch seine Verschwendung aus Glück in Unglück, der andere durch die Liebe aus Unglück zu Glücke kommt und letzterer nun die Härte des ersteren mit Großmuth vergilt.

---

*) Comedias &c., Bd. 23, Madrid 1638

**) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.

***) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.

†) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.

††) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.

†††) Ebendas., Bd. 25, Zarag. 1647.

*†) Ebendas., Bd. 2, Madrid 1609.

**†) Ebendas., Bd. 2, Madrid 1609, übersetzt bei Soden.

***†) Ebendas., Bd. 12, Madrid 1619, übersetzt bei Rapp.

Von den eigentlichen Lustspielen nimmt Los milagros del desprecio *) (die Wunderkraft der Verschmähung), obschon es durch Moreto's Desden con el desden (Donna Diana), dem es zu Grunde liegt, durch eine feinere, kunstmäßigere Ausführung und die noch tiefere psychologische Begründung übertroffen worden ist, noch immer einen der ersten Plätze unter den spanischen Lustspielen ein, nicht nur wegen der Priorität der Erfindung, sondern auch wegen der großen Unmittelbarkeit, Frische und Natürlichkeit der Darstellung, die bei Moreto nicht in gleichem Maß erreicht ist. Ein verwandtes Thema findet sich in El Perro del Ortolano **) (der Hund des Gärtners) behandelt. Hier wird die Liebe eines stolzen, durch Rang und Vermögen über dem Geliebten stehenden Weibes ebenfalls durch Eifersucht zum Geständniß der Liebe gezwungen. Der Schluß ist nicht ohne einen Mißklang; in der Behandlung konnte es aber gleich dem vorigen und noch so verschiedenen anderen Stücken des Dichters doch schon Molière zum Vorbilde dienen. Klein macht bei der Besprechung desselben die treffende Bemerkung, daß in den spanischen Lustspielen die Gespräche zwischen dem Herrn und dem Diener oder der Dame und Zofe sehr oft nur in Dialog gespaltene Selbstgespräche seien, der Art, daß dem Diener dabei das Handeln, dem Herrn das Pathos zufalle, im Gegensatze zur römischen Komödie, wo der Servus das Odium der zu Gunsten seines Herrn ausgeübten Streiche trägt. Hier aber sei dem Diener Tristan ausnahmsweise eine Mittelstellung zwischen beiden ertheilt. — El mayor imposible ***) (das Unmöglichste von Allem) hat es mit der Schwierigkeit zu thun, ein liebendes Weib unter Schloß und Riegel zu halten. Die reizvolle, natürliche Behandlung täuscht, wie so oft bei Lope de Vega, über manche schwache und unwahrscheinliche Motive hinweg, die von Klein in's Licht gestellt worden sind. — Si no vieran las mujeres †) (Ja, wenn die Frauen keine Augen hätten!), ein romantisches, ganz in Poesie getauchtes Lustspiel, welches in einzelnen Theilen Aehnlichkeit mit Shakespeare's „Wie es euch gefällt" zeigt.

*) Dohrn hat es a. a. O. übersetzt.

**) Comedias, 11. Bd., Madrid 1618. Uebersetzt bei Braunfels unter dem Titel Gräfin und Zofe.

***) Comedias, 25. Bd., Zaragoza 1647. Uebersetzt bei Braunfels.

†) La Vega del parnaso. Madrid 1637.

Amar sin saber á quien*) (Lieben, ohne zu wissen wen?), eine Dichtung von großer Anmuth. Die Voraussetzung ist, daß ein junger Edelmann in den Verdacht kommt, einen Anderen im Duell getödtet zu haben und in Haft genommen wird. Die Schwester des Schuldigen sucht ihn ohne Nennung des Namens durch zärtliche Briefe zu trösten, woraus sich die weiteren Verwicklungen des Spieles entspinnen. El azero de Madrid**) (das Madrider Eisenwasser) verdient hier schon deshalb genannt zu werden, weil Molière wahrscheinlich aus ihm die Motive zu seinem Médecin malgré lui, sowie zu seinem L'amour médecin geschöpft hat und das Original sich noch immer daneben hält. Besonders ist die Führung der Intrigue wieder zu loben, die sonst nicht grade Lope de Vega's stärkste Seite bildet. Es handelt sich darin um eine der damals in Aufnahme gekommenen Eisenwassercuren, welche ein schlaues, von einer pedantischen Dueña überwachtes Mädchen als Mittel ergreift, um ihren Liebhaber bei ihren Morgenpromenaden sehen und sprechen zu können. Die List gelingt um so besser, als die Dueña selbst in eine ihrer Eitelkeit gestellte Falle geht. Reizend in der Leichtigkeit ihrer Behandlung sind ferner La resistencia honrada***) (der ehrbare Widerstand), El ausente en su lugar†) (der gegenwärtige Abwesende), Los melindres de Belinda††) (die Launen Belinda's), La discreta enamorada†††) (die verschwiegene Verliebte) und La niña de plata*†) (das Silbermädchen). Por la puente Juana**†) gehört zu den zahlreichen Stücken Lope's, welche auf Verkleidungen beruhen. Es hat aber nicht ganz die Leichtigkeit, die sonst seine Lustspiele auszeichnet, auch hat die hier wie noch öfter sich geltend machende brutale Auffassung der Liebe und der Einfluß, welchen der Standesunterschied auf sie ausübt, etwas Verletzendes. Einen verwandten Gegenstand behandelt La

*) Comedias, 22. Bd., Madrid 1635.
**) Comedias, 11. Bd., Madrid 1618.
***) Nicht in der Sammlung rc. enthalten.
†) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
††) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
†††) Nicht in der Sammlung enthalten.
*†) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
**†) Comedias, 21. Bd., Madrid 1635. Uebersetzt bei Rapp.

noche Toledana (die Nacht in Toledo), ein Lustspiel, welches ebenso kunstvoll angelegt wie geschickt und anmuthig durchgeführt ist. Florencio, wegen eines Zweikampfs aus Granada entflohen, wird von seiner Geliebten, Lisena, verfolgt. Sie geräth jedoch bald in eine hülflose Lage, welche sie nöthigt, in einem Wirthshause zu Toledo ein Unterkommen als Dienstmädchen zu suchen. Sie trifft hier Florencio, aber mit einer anderen Schönen, die er für seine Schwester ausgibt. Lisena in ihrer Eifersucht benutzt jetzt sowohl die Liebesbewerbungen, deren Gegenstand sie selbst von verschiedenen Bewohnern des Gasthofs geworden, wie den Umstand, daß ein früherer Liebhaber der angeblichen Schwester zu ihrer Verfolgung ebenfalls eingetroffen ist, um diese aus der Gunst ihres Liebhabers zu verdrängen. Sie verabredet ein den Wünschen all' dieser verschiedenen Bewerber entsprechendes Stelldichein, doch werden die meisten von ihnen getäuscht. Die angebliche Schwester Florencio's wird in die Arme ihres hintergangenen Liebhabers, Florencio aber in die ihren geführt. La ocasion perdida*) (die versäumte Gelegenheit) mag den Uebergang zu dem auch von Lope de Vega nicht verschmähten leichtfertigen Genre bilden, von welchem El galan Castrucho**) (der galante Castrucho) ein vorzügliches Beispiel ist. Die eine größere Rolle darin spielende Kupplerin Teodora ist trefflich gezeichnet. Diese Stücke gehören zum Theil mit zu denjenigen, welche hauptsächlich die Sittenschilderung des Volkes zum Gegenstand haben. Von ihnen mögen das schon erwähnte: La noche de S. Juan***) (die Johannisnacht), Las ferias de Madrid†) (der Madrider Jahrmarkt) und El asalto de Mastrique††) (der Sturm auf Mastricht) genannt werden.

Die Entremeses des Dichters stehen in gewissem Sinne unter denen des Cervantes. Sie sind derber, possenhafter, ja sie verschmähen sogar das Possenreißerische nicht.

*) Comedias, 2. Bd., Madrid 1619.
**) Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.
***) Comedias, 21. Bd., Madrid 1635.
†) Comedias, 2. Bd., Madrid 1609.
††) Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.

V. Die Schule und die Zeitgenossen Lope de Vega's bis Calderon.

Die valencianischen Dichter: Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Boyl, Beneyto und Guillen de Castro. — Der Cid. — Ramon und Gaspar de Avila. — Salustrio del Poyo. — Mira de Mescua. — Guevara. — Enciso. — Gabriel Tellez, gen. Tirso de Molina. — Alarcon. — Montalvan. — Antonio de Mendoza. — Felipe de Godinez. — Luis de Belmonte. — Die Vertreter der classischen Richtung in der Kritik: Villegas Artieda, Manuel de Villega, Figueron. — Tirso de Molina's Vertheidigung des nationalen Dramas. — Entwicklung der Schauspielkunst und Zustand der Bühne. — Einfluß Philipps IV. darauf. — Fiestas, Zarzuelas, Comedias de Figuron. — Berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen der Zeit. — Unterbrechungen der Schaustellungen und Beschränkungen. — Blüthe und Verfall der Autos. — Verhältniß der Dichter und Schauspieler zum Publicum und untereinander.

Ein Dichter wie Lope de Vega, der sich durch seine Fruchtbarkeit, seine Erfindungskraft, seine Frische über fünfzig Jahre in ungeschwächtem Ansehen erhielt, mußte allein eine poetische Atmosphäre um sich verbreiten, die alle schlummernden Keime zur Entwicklung brachte, Allen, der Sonne gleich, die sie bestimmende Richtung gab und einen wahren Dichterfrühling zeitigte. Aus der Menge der neben ihm erwachenden und erblühenden Dramatiker, deren Zahl er selbst Legion nannte*), sei hier vor Allen der valencianischen Dichter gedacht, mit deren Kreise Lope de Vega bei seinem wiederholten Aufenthalte in dieser Stadt in nähere Beziehungen trat. Es sind Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Carlos de Boyl, Miguel Beneyto und Guillen de Castro. Sie schrieben sämmtlich für das neue Theater, den Corral de la Olivera, in Valencia und waren Mitglieder der daselbst am 4. October 1591 eröffneten Academia de los Nocturnos (der Nächtlichen). Von ihnen allen sind uns Arbeiten in der schon (S. 210) gedachten Sammlung von Dramen valenzianischer Dichter erhalten geblieben**).

Von den Lebensschicksalen dieser Dichter ist uns nur wenig bekannt. Von Francisco Tarrega weiß man blos, daß er dem

*) Von Tarrega 9, Aguilar 7, Ricardo de Turia 4, Boyl 1, Beneyto 1, Castro 2.

**) Siehe das Verzeichniß im Catalogo bibliografico y biografico del antiqua teatro Español etc. von Don Cayitano Alb. de la Barreira y Larcida (Madrid 1857—60), sowie den 43., 45., 47. u. 48. Bd. der Bibl. de aut. españ., worin Roman de Mosnero 119 Stücke aus der Zeit Lope's und Calderon's mittheilt.

geistlichen Stand angehört und um 1590 schon blühte. Von Aguilar nur insofern, als er immer neben Tarrega genannt wird.

Guillen de Castro y Belvis wurde 1569 zu Valencia geboren. Er verfolgte längere Zeit die militärische Laufbahn und gelangte, von den Herzögen von Ossuna und Olivarez unterstützt, bald zu höheren Stellungen, zuletzt in die des Commandanten einer festen Stadt im Neapolitanischen. Später scheint er jedoch in Ungnade gefallen zu sein, worauf er sich in Madrid ganz nur der Dichtung widmete nnd daselbst 1631 starb. Als Dichter hat er zuerst in den Versammlungen der Nocturnos größeres Aufsehen erregt. Obschon Lope de Vega gewiß mit allen jenen Dichtern in nähere Berührung kam, so wird doch Guillen de Castro neben Artieda als derjenige bezeichnet, mit welchem er damals den innigsten Verkehr unterhielt. Auch war er, wie sehr auch noch Lope hierin untergeordnet, doch der weitaus begabteste von ihnen. Die von ihm erhalten gebliebenen Stücke, von denen sich nicht sagen läßt, wann sie entstanden, sind alle in seinem Geiste geschrieben. Doch ist Schack der Meinung, daß nicht die valencianischen Dichter von Lope de Vega, sondern umgekehrt dieser von ihnen angeregt und in seiner dramatischen Richtung bestimmt worden sei, oder mit anderen Worten, daß der Ursprung des nationalen spanischen Dramas ihnen zuzuschreiben ist. Innere wie äußere Gründe aber sprechen dagegen. Wir wissen, daß Lope bereits von seinem 14. Jahre d. i. von 1574 an dramatisch thätig war und erst 1588 zu längerem Aufenthalt nach Valencia kam. Von Castro, dem bedeutendsten jener valencianischen Dichter, der erst 1591 als solcher mit Erfolg hervortrat, ist es schon hierdurch dargethan, daß nicht Lope nach ihm, sondern nur er nach Lope sich bilden konnte. Für ein ähnliches Verhältniß in Bezug auf die Uebrigen aber spricht, daß nicht Valencia der Mittelpunkt der scheinbar von hier ausgegangenen Richtung des Dramas blieb, sondern Madrid dieser wurde, wohin sich daher die meisten der valencianischen Dichter im Anschluß an Lope dann wendeten. Auch Tirso de Molina, welcher wahrscheinlich schon um diese Zeit für die Bühne schrieb, bekennt sich ausdrücklich zu seinem Schüler und bezeichnet ihn als denjenigen, welcher der spanischen Komödie die Ausbildung und Vollendung gegeben habe. — An Tarrega lobte Cervantes die Sinnigkeit und den Reichthum geistvoller Einfälle.

Auch sonst wird dieser Dichter von Zeitgenossen gerühmt. Von seinen erhalten gebliebenen neun Stücken scheint zu seiner Zeit La enemiga favorable (die wohlwollende Feindin) besonders gefallen zu haben. Sehr productiv war er wohl nicht, wenigstens finden sich von ihm nur noch zwei andere Dramen erwähnt. — An Aguilar wurde von Cervantes Feinheit und von seinen Dramen El mercador amante (Der verliebte Kaufmann) hervorgehoben. — Ungleich fruchtbarer scheint aber Guillen de Castro gewesen zu sein*). Cervantes rühmt an ihm Süßigkeit und Anmuth. Schack fügt hinzu, daß es ihm, wie sein Alarcos beweise, auch an Energie und tragischer Kraft nicht gefehlt habe. Pagar en propria moneda (Gleiches mit Gleichem), La justicia en la piedad (Gerechtigkeit und Milde), Dido und das feine Lustspiel Enganarse engañando werden gleichfalls gerühmt. Größere Bedeutung erwarb er sich aber doch nur durch sein, den vaterländischen Stoff des Cid im Geiste der alten Romanzen behandelndes Drama Las mocedades del Cid (Die Jugendthaten des Cid)**) in zwei Theilen, besonders weil der erste desselben von Pierre Corneille seinem berühmten Schauspiel Le Cid zu Grunde gelegt wurde und dieser ihm zugestandener Maßen ganze Stellen desselben entlehnte. Die Angriffe, welche Corneille neben dem ungeheuren Erfolge seines Stücks und grade mit wegen desselben von der französischen Akademie erfuhr, die Vergessenheit, in welche nicht nur Guillen de Castro, sondern überhaupt die ganze ältere spanische dramatische Dichtung für längere Zeit gerieth, sowie die Ueberschätzung, durch welche dieses Vergessen später wieder gerächt werden sollte — erklären den immer wieder erneuerten Streit, welcher sich auch darüber entspann, ob dem spanischen Urbild oder

---

*) Von seinen Comedias erschienen zwei Theile: Primera parte de las comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1621. 13 Stück enthaltend, und Segunda parte de las comedias de Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1625. 12 Stück enthaltend. Der erste Theil ist der Tochter Lope's, Marcella, gewidmet. — Schack gibt das Verzeichniß davon. Lord Holland hat in der zweiten Ausgabe seines Buchs über Lope de Vega (London 1816) Guillen de Castro eine eingehende Besprechung gewidmet. S. auch Wolf in den Blättern f. lit. Unterh. 1469, S. 90, sowie Schack, Klein, Ticknor, Lemcke (a. a. O.).

**) Mitgetheilt bei Lemcke a. a. O. III. S. 292 u. fc

der französischen Nachbildung des Cid der Vorrang zuzuerkennen sei. Man ist mit der Ueber- und Unterschätzung auf beiden Seiten und bis in die neuesten Zeiten jedenfalls viel zu weit gegangen. Corneille, welcher sein Drama den französischen Regeln annähern wollte, mußte manches gewaltsamer, unvermittelter und unwahrscheinlicher erscheinen lassen, als es in der freieren Behandlung des Spaniers sich darstellen konnte, der schon die Erfindung voraus hatte. Wenn die Arbeit Corneille's hierdurch stilvoller erscheint, so ist doch dagegen vieles bewußter, gesuchter und berechneter. Sein Cid hat viel von dem Reiz der Natürlichkeit und von der schlichten, einfachen Größe des Vorbildes verloren. Für den größeren Schwung und Glanz des Empfindungsausdrucks, für den größeren poetischen Zauber der Situation lagen ihm aber noch Muster bei Lope de Vega vor. Und doch wäre es Unrecht, die eigenthümliche Größe und Schönheit des Corneille'schen Werkes hierüber völlig verkennen zu wollen. Er hätte unmöglich in anderen seiner Werke der große Dichter sein können, welcher er thatsächlich war, wenn er hier wenig mehr als nur ein vorzüglicher Uebersetzer und Nachahmer gewesen wäre*). Was das Drama Guillen de Castro's betrifft, so hat dieser bei aller Treue, mit der er den Charakter und Geist des Romanzenstoffs festhielt, demselben doch erst die dramatische Seele gegeben. Das Motiv des Backenstreichs ist seine Erfindung, d. h. es fehlt den Romanzen. Und wenn er dieses Motiv auch vielleicht von Lope entlehnt hätte, der es mehrmals gebraucht, so würde er noch immer eine treffliche Anwendung davon gemacht haben. Der Kampf zwischen Pflicht und Neigung ist schon bei ihm mit so großer psychologischer Feinheit durchgeführt, daß Corneille hierin nur wenig verändern durfte, wenn er nicht unter dem Vorbilde zurückbleiben wollte. Die Sprache in ihrer edlen Einfachheit ist trefflich und der poetische Aufschwung der leidenschaftlichen Stellen hebt sich davon höchst wirkungsvoll ab.

Noch unwahrscheinlicher ist es, daß einige andere Dichter der Zeit, wie Doctor Ramon und Gaspar de Avila, einen bestimmenden

*) Siehe hierüber Villemain, Cours de litt. franç. (Paris 1828 u. f.), Puibusque, Histoire comparée des litt. espagnole et française. Phil. Chasles, La france, l'Espagne et l'Italie au 17 siècle, Paris 1877. M. A. Fée, Etudes sur l'ancien théâtre espagnol, Paris 1873.

Einfluß auf Lope de Vega ausgeübt haben, obwohl es der Zeit nach möglich wäre. Die uns von ihnen erhalten gebliebenen Stücke gestatten trotz des Lobes, das auch ihnen von Cervantes gezollt wird, eine solche Annahme nicht. Ramon war übrigens, was die Zahl seiner Dramen betrifft, einer der fruchtbarsten Dichter der Zeit. Dies gilt auch von Miguel Sanchez, welchen der Name des Göttlichen zierte. Cervantes rühmt ihn wegen seiner kunstreichen Erfindungen. Auch Lope, in seinem Laurel de Apolo, ist voll seines Lobes und da dieser in Valladolid geborene Dichter nach einer anderen Stelle in Lope's Nuevo arte 2c. bereits 1609 nicht mehr am Leben gewesen sein kann, so dürfte seine Blüthe allerdings schon in die 80er Jahre gefallen sein. Es steht uns jetzt aber nur ein beschränktes Urtheil über ihn zu, da nur ein einziges seiner vielen Stücke: La guarda cuidadosa (der wachsame Posten) erhalten geblieben ist. Doch bestätigt dasselbe das dem Dichter von Cervantes und Lope ertheilte Lob, da es nach Schacks Urtheil ein höchst sinnreich combinirtes und mit Besonnenheit durchgeführtes Intriguenstück ist*).

Von den Dichtern der ersten Periode Lope de Vega's mögen noch Pedro Diaz und Damian Salustrio del Poyo, geboren in Murcia, genannt werden. Von letzterem, welcher später in Sevilla lebte, ist ein zweitheiliges Drama La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos erhalten geblieben, aus welchem sowohl Tirso de Molina wie Calderon eine Scene nachgeahmt haben; jener in seiner La prudencia en la muger, dieser in El mayor monstruo los zelos. Es handelt sich darin um eine Vergiftung. Der Mörder, im Begriff seine That zu vollführen, wird durch ein herunterfallendes Bild daran gehindert. Die Verwirrung, in die er hierdurch versetzt wird, macht ihn verdächtig. Er gesteht seine Absicht ein. — Auch der Priester Josef de Valdivieso, Caplan des Erzbischofs von Toledo, gehört noch hierher. Er schrieb divinas comedias und autos. Nur wegen der letzteren verdient er erwähnt zu werden. Die ersteren gehören zu dem Ungeheuerlichsten der

*) Es ist in dem 5. Bande der Comedias de Lope de Vega y otros autores, Barcell. 1614, enthalten.

Gattung. Außerdem ragten in diese Periode natürlich noch viele Dichter der früheren herein.

Etwas später traten Mira de Mescua und Luis Velez de Guevara auf. Mira de Mescua (auch Amescua genannt)*) wurde zu Guadix im Königreiche Granada geboren. Auch er hatte sich dem geistlichen Stande gewidmet und bekleidete 1603 die Stelle eines Archidiaconus in seiner Vaterstadt. Zu dieser Zeit gehörte er bereits zu den namhaftesten dramatischen Dichtern. 1610 ging er mit dem Vicekönig von Neapel, Grafen von Lermos, nach Italien. Nach seiner Rückkehr aber lebte er als Kaplan und Dichter am Hofe Philipps III. und IV. in Madrid, wo er 1620 bei dem schon früher erwähnten Feste (s. S. 272) einen Preis gewann und erst nach 1685 starb. Trotz der Lobsprüche des Cervantes, der ihn die Zierde der Nation nannte, und des Lope de Vega sind seine Dramen von keiner tieferen poetischen und dramatischen Kraft, was er durch phantastische Erfindungen zu verdecken suchte. Es fehlt ihnen aber nicht an glücklichen Einzelheiten und manche seiner Ideen und Conceptionen sind von späteren Dichtern wieder aufgenommen worden, so die seines El esclavo del demonio (der Sklave des Teufels) von Moreto in Caer para levantarse (Fallen, um wieder zu steigen) und von Calderon in La devocion de la cruz (die Andacht am Kreuz und in El magico prodigioso (der wunderthätige Magus), und die seines El galan valiente y discreto (der tapfere und getreue Liebhaber) von Alarcon in dessen Examen de maridos (die Prüfung der Freier). Seine Cura de Madrilejos begegnete einem Verbot und auch La desgraciada Raquel (die unglückliche Rahel) mußte er, um sie veröffentlichen zu dürfen, großen Veränderungen unterziehen. Von seiner Manier, das Abenteuerliche und Wunderhafte in effectvoller, aber nicht selten widersinniger Weise zu häufen, ist El negro del mejor amo (der Neger des besten Herrn) ein vorzügliches Beispiel. Von seinen Autos gilt La mayor sobervia humana (die höchste Ueberhebung des Menschen) für das glänzendste.

---

*) Die Dramen dieses Dichters kommen nur in einzelnen Drucken und in verschiedenen Sammlungen vor. Näheres über ihn bei Montalvan, Para Todos, (Madrid, 1632) und bei Pellicer, Biblioteca I. S. 89.

Von **Luis Velez de Guevara***) glaubt man zu wissen, daß er 1570 zu Ecija in Andalusien geboren ist**). Er kam noch sehr jung nach Madrid, wo er zuerst in die Dienste des Grafen von Saldaña, später in die Philipps IV. trat und 1644 starb. Auch er wird noch vor Schluß des Jahrhunderts als Bühnendichter genannt und die Zahl seiner Dramen, von denen weitaus die meisten verloren gegangen sein müßten, wird auf 400 angegeben, Eine weithin verbreitete Berühmtheit erlangte er durch seinen weltbekannten (von Lesage überarbeiteten) Roman: El diablo cojuelo (der hinkende Teufel), welcher unter Andrem auch eine köstliche Satire auf die damalige Bühnenschriftstellerei enthält. Lope de Vega und Montalvan loben ihn als Dramatiker. Cervantes rühmt an seinen Dramen die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza. Schack gibt diesem etwas zweideutigen Lob eine günstige Auslegung, obschon auch er nicht verbergen kann, daß Guevara's Dramen allzusehr auf den Bühneneffect berechnet erscheinen. Es geht aber dabei ein patriotischer und romantischer Schwung durch die meisten derselben, von denen folgende hier hervorgehoben werden mögen: Los hijos de la Barbuda, Mas pesa el rey que la sangre (der König gilt mehr als das Leben), Reinar despues de morir (die Herrschaft nach dem Tode), welches die Geschichte der Iñes de Castro behandelt und in der Schilderung zärtlicher Gefühle, wie heftiger Leidenschaften gleich vorzüglich ist, so wie La luna de la sierra (Diana im Gebirge), welchem Francisco de Rojas sein Garcia del Castañar oder Del rey abajo ninguno (Außer meinem Könige keiner) nachgebildet hat, wie Calderon der Niña de Gomez Arias sein gleichnamiges Drama.

Diesen Dichtern mag noch **Diego Ximenez de Encico** angereiht werden, von dem man nur weiß, daß er, aus Sevilla gebürtig, noch im 16. Jahrhundert dramatisch thätig war. Er wird besonders in der Charakteristik gelobt und seine fast der Zeit-

*) Siehe über ihn Alberto Lista y Aragon, Ensayos literarios y criticos, Madrid 1644, 2. Bd. Von seinen Dramen erschien eine Sammlung, Sevilla 1730. Andre finden sich zerstreut in Einzeldrucken und Sammlungen, z. B. in Flor de las mejores comedias 1652, besonders aber in Comedias escogidas de los mejores ingenios de España und in Dramaticos contemporaneos de Lope de Vega. Madrid 1857—58, 2 Bde.

**) Nach Pellicer in seinen Avisos historicos.

geschichte angehörenden Dramen El principe Don Carlos und La mayor hazaña de Carlos (die große That Karls V.) werden von Schack als wahrhaft großartige, historische Gemälde der edelsten Art charakterisirt. Natürlich hat sich der Dichter darin zu einer dem Hofe annehmbaren Auffassung von Personen und Thatsachen herbeilassen müssen. Noch höher stellt Klein Los Medicis de Florencia.

Die weitaus bedeutendsten und eigenartigsten Dichter der durch Lope de Vega bestimmten Periode des nationalen spanischen Drama's aber sind Tirso de Molina und Alarcon, von denen jener zwar der frühere ist, aber Lope noch weit überlebt hat, so daß wohl auch seine Blüthe erst in die zweite Hälfte der dramatischen Thätigkeit dieses Dichters fällt. Gabriel Tellez, bekannter unter seinem Dichternamen Tirso de Molina, wahrscheinlich 1570 zu Madrid geboren, gehörte dem geistlichen Stande an. 1613 trat er in den Orden der barmherzigen Brüder, in welchem er wichtige Stellen bekleidete. Er starb 1645 als Prior des Klosters Soria im Alter von 78 Jahren. Seine geistlichen Aemter hinderten ihn weder an der fruchtbarsten dichterischen Thätigkeit (schon 1621 hatte er nach seiner eigenen Aussage*) 300 Dramen geschrieben), noch auch daran, daß er denselben zum Theil einen sehr leichtfertigen Inhalt und eine zum Frivolen neigende Behandlung gab. Schon zu Lebzeiten des Dichters erschien eine Sammlung einiger seiner Werke**). Sie umfaßt 59 Dramen, von denen jedoch nur 51 Tirso's Eigenthum sind, da nach

*) Im Vorworte zu seiner Novellensammlung.

**) Comedias del Maestro Tirso de Molina. 1. u. 2. Th. Madrid 1627, 3. Th. Tortosa 1634. 4. Th. Madrid 1635. 5. Th. Madrid 1636. 13 Stücke existiren außerdem in Einzeldrucken. Drei sind in seinen Cigarrales enthalten. Eine Auswahl gab Hartzenbusch, Madrid 1839—42, 12 Bde.; eine andere im 5. Bd. der Bibl. Ribad. Eine Anzahl Autos stehen im Deleytor aprovechando, Madrid 1635 u. 1775, 2 Bde. — Uebersetzungen finden sich in Dohrn, Spanische Dramen (El burlador de Sevilla und Don Gil de las calzas verdes), in Braunfels, Spanisches Theater (El burlador) und in Rapp's Spanisches Theater El burlador und la Marta piedosa. Letztgenanntes Werk enthält eine eingehende Charakteristik. Sonst siehe über ihn August Duran in der Einleitung zur Talia española, Madrid 1839. Eugen Hartzenbusch's El maestro Tirso de Molina in der Bibl. Bibadeneira. T. V, Lista, Ensayos literarios etc. Schack a. a. O. Th. II. S. 552. L. Schmidt, Die vier größten spanischen Dramatiker.

dessen eigener Angabe in der Dedication des 2. Bandes acht der im 1. Theile enthaltenen Stücke anderen Verfassern angehören, „die — wie er sich ausdrückt — diese aus ihm unbekannten Gründen vor seiner Thüre ausgesetzt hatten.“ Von den 67 unter seinem Namen erhalten gebliebenen Stücken sollen ihm nach Don Roman de Mesnero Romanos nur 17 zuverlässig angehören. Dies ist jedoch übertrieben, da allein nur von den ersten zwei Bänden der während seines Lebens unter seinem Namen erschienenen Sammlung mit Sicherheit zwölf sein Eigenthum sind.

Wenn man von der glänzenden Schilderung, welche Schack von Tirso de Molina's dramatischen Dichtungen giebt, das Ueberschwängliche abzieht, so bleibt noch immer genug, um ihn zu den ersten Dramatikern seiner Nation zu rechnen. Er war ein Meister in der Behandlung der Sprache, glänzte durch die Vielseitigkeit seines Geistes und gebot über eine Fülle von Witz. Einzelne seiner Charaktere zeichnen sich ebenso durch die Frische und Keckheit, ja Kühnheit des Entwurfs aus, wie andere durch die überlegte Durchführung, was auch von Plan und Intrigue verschiedener seiner Stücke zu gelten hat, worin er wohl auch Lope de Vega zuweilen übertraf.

Obschon das Urtheil über einen Dichter, von welchem man nur einen Theil seiner Werke kennt, immer nur einen relativen Werth haben kann und die ungenügende Kenntniß, die wir von den Werken seiner Vorgänger und ihrer Entstehungszeit haben, uns ein Urtheil über die Originalität der seinigen und ihrer Bedeutung im Entwicklungsgange des spanischen Dramas kaum gestatten, so läßt sich doch sagen, daß, soweit wir mit beiden bekannt sind, Tirso de Molina's Stärke mehr im Lustspiel als in der Tragödie, mehr in der Zeichnung weiblicher, als männlicher Charaktere lag, was beides wohl in einem gewissen Zusammenhang steht. Hartzenbusch geht selbst so weit, Tirso als den größten Komiker der Spanier und als denjenigen zu bezeichnen, der sich allein mit Moliere vergleichen lasse. Dem letzteren ist er nicht blos darin vorausgegangen, daß er es liebte, einzelne Charaktere zum Mittelpunkte der Intrigue oder Handlung zu machen und diese ihnen unterzuordnen, sondern auch darin, daß er ihnen einen burlesken Anstrich gab.

Andererseits ist aber nicht zu verschweigen, daß Tirso durchaus

nicht die Weite der Weltanschauung Lope de Vega's hatte, daß sein Interesse und seine Phantasiethätigkeit sich vorzugsweise auf das Gebiet des Verstandes und der Sinnlichkeit einschränkten, auf welchem sich Lope de Vega zwar auch in vielen seiner Stücke mit gleicher Ausschließlichkeit und vielleicht mit noch mehr Uebermuth bewegte, nur daß er in einer noch weit größeren Zahl anderer durch den Schwung und den Glanz seines ethischen Pathos den Hörer auch zu erheben und mit sich fortzureißen verstand. Letzteres bildet wenigstens nicht grade die Stärke Tirso de Molina's. Er entzückt durch den blühenden Reiz, die farben- und bilderreiche Frische seines sprachlichen Ausdrucks, durch die anmuthige und witzige Führung des Gesprächs, erreicht aber Lope nur selten in der Leichtigkeit der dramatischen Bewegung, in der charakteristischen Kraft und Kürze des dramatischen Ausdrucks und in dem quellenden Reichthum der Erfindung. Was das letzte betrifft, so ist es nur nöthig, Tirso mit sich selbst zu vergleichen, da er sich nur zu oft in Charakteren, Verhältnissen, Situationen wiederholt.

In mancher Beziehung nimmt Tirso eine Mittelstellung zwischen Lope und Calderon ein. Er nähert sich diesem in der kunstmäßigeren Behandlung der Rede, in der künstlichen Ausführung der Gedankenspiele, Bilder und Vergleiche, wie er in Wortspielen ungleich reicher und feiner als Lope ist, ferner in der Hervorhebung und Ausbildung des musikalischen Elementes der Sprache, was einzelnen Scenen etwas Opernartiges gibt, so wie endlich in den sich mit rhetorischer Pracht entfaltenden langen Erzählungen und lyrischen Ergüssen, welche als brillante Solostücke den Fluß der Handlung bei ihm zuweilen ganz unterbrechen, weil sie in gar keiner näheren Beziehung zu dieser stehen. Ich erinnere nur an den ersten Monolog der Tisbea und die lange glänzende Beschreibung von Lissabon in El burlador de Sevilla, an den Eingang der Eröffnungsscene und an die Schilderung der Eroberung von Marmora in La Marta piadosa u. s. w. Daneben bleibt der natürliche Ton Lope's auch noch bei ihm der herrschende. Wenn dieser von sich selbst sagte, daß er den Neigungen und dem Geschmack seines Publikums huldige, so läßt sich von Tirso vielleicht sagen, daß er dem damaligen Geschmack der Schauspieler allzusehr nachgab und seine Wirkungen vornehmlich dadurch herbeizuführen suchte, daß er ihnen so wirksame

Rollen wie möglich schrieb, wobei ihn freilich die poetische Richtung der Zeit und Bühne begünstigte. Daher wir uns, selbst wo er diesem Bestreben auf Kosten der Wahrheit und im Widerspruch mit den dramatischen Forderungen allzusehr nachgab, durch die Fülle von Witz, Anmuth und allgemeiner poetischer Schönheit, die er darüber auszugießen wußte, entschädigt finden. Er hat seine Fehler vielfach mit den verschwenderisch darüber hingestreuten Blüthen seines Geistes verdeckt. Zu seinen vorzüglichsten Lustspielen werden La celosa de si misma (die Eifersüchtige auf sich selbst) Amor por señas (Liebe durch Zeichen), Marta la piadosa (die scheinheilige Martha) la villana de la sagra (die Bäuerin aus der Sagra), No hay peor sordo que el que ne quiere oir (Es giebt keinen schlimmeren Tauben, als den, welcher nicht hören will). Palabras y plumas (Worte und Federn) nach der Novelle Boccaccio's vom Falken, La villana de Balescas und Don Gil de las calzas verdes (Don Gil mit den grünen Hosen) gerechnet. Das letztgenannte Stück behandelt ein Thema, welches bei Tirso in verschiedenen Variationen wiederkehrt, z. B. in der Villana de Balescas, der Moreto sein La ocasion hace al ladron (Gelegenheit macht Diebe) nachbildete. Ein von ihrem Liebhaber verlassenes Mädchen wirft sich in männliche Kleider, um sich an dessen Untreue zu rächen und ihm die neue Geliebte abspänstig zu machen. Wir sind diesem Motive auch schon bei Lope de Vega begegnet und es ist sicher noch älter als dieser. Tirso hat es aber hier mit besonderer Keckheit ergriffen und mit Genialität durchgeführt. Nur im letzten Acte macht die Herbeiführung der Erscheinung von vier verschiedenen Gil's mit grünen Hosen und die darauf beruhende Situation einen etwas gewaltsamen und erkünstelten Eindruck.

Verkleidungen spielen in Tirso's Stücken überhaupt eine große Rolle. In Marta la piadosa tritt noch Verstellung des Charakters hinzu. Marta ist eine Art von weiblichem Tartüffe, vielleicht das Vorbild des letzteren. Gewiß aber hat sie Moratin als Muster gedient. Die Durchführung dieses Charakters ist besonders gerühmt worden. Inzwischen hat der Dichter die Wahrscheinlichkeit zuweilen verletzt. Zudem verlangt dieser Charakter einen wesentlich anderen Ausgang. Dieser befriedigt auch sonst nur wenig, wegen der Gewaltsamkeit, mit der er herbeigeführt ist. Das Stück gehört zu den

Lustspielen, welche den tragischen Ausgang eines Duells zur Voraussetzung haben. Diese findet sich auch bei Lope schon wiederholt vor, und Tirso hat sie ebenso wie das hier obwaltende Verhältniß der wechselseitigen Eifersucht zweier Schwestern mehrfach verwendet. Das letzte z. B. in Amor y celos hacen discretos (Liebe und Eifersucht machen verständig).

Der Gedanke, eine Frau auf sich selbst eifersüchtig zu machen, ist originell. Tirso's Ausführung ist es nicht minder. La celosa de si misma dürfte vielleicht das feinste, bestentworfene Lustspiel des Dichters sein. Ein junger Edelmann kommt nach Madrid, ein junges schönes Mädchen zu heirathen, das er noch niemals gesehen. Auf dem Wege wird aber sein Herz und seine Phantasie ganz von der Erscheinung einer verschleierten jungen Dame gefangen genommen, der er am Eingange einer Kirche begegnet, so daß er fast kein Auge mehr für die Braut hat, obschon diese mit seiner Schönen identisch ist. Es entsteht hierdurch in dem jungen Mädchen eine Eifersucht auf sich selbst, die sie bestimmt, ein doppeltes Verhältniß mit dem sie verschmähenden Bräutigam und dem hitzigen Liebhaber, dort unverschleiert, hier aber verschleiert zu unterhalten.

Auch die Erfindung von Amor por señas ist originell. Doch ist sie nicht ohne Künstlichkeit und nur auf dem Gebiete des Romantischen möglich. Es handelt sich um die sinnreiche Probe, welcher ein schönes Mädchen das Herz ihrer Freier unterwirft. Es gehört zu den Stücken, in denen sich Tirso Calderon annäherte, was auch in Amor por arte mayor (Liebe auf dem Wege der Dichtkunst) der Fall ist, welches diesem vielleicht die Anregung zu seinem Secreto á voces gegeben.

Ihres romantischen Glanzes wegen mögen noch La huerta de Juan Fernandez (der Garten des Juan Fernandez) und El vergonzoso en palacio (der Blöde bei Hofe) erwähnt werden. Das erste ist eines der phantasievollsten Stücke des Dichters; es ist mit dem vollen Zauber seiner Poesie und seines Witzes geschmückt. Zwei verführte Weiber, eine Edelfrau und eine Bäuerin, vereinigen sich in der Absicht, sich unter dem Schutz und der Maske von männlicher Kleidung an ihren ungetreuen Liebhabern zu rächen. Das Stück ist dabei ganz auf die Kunst der Darsteller berechnet. El vergonzoso en palacio dürfte dagegen wohl eine Ueberschätzung

erfahren haben, auch gehört es zu den indecentesten Stücken des Dichters.

Von Tirso's Trauerspielen hat La prudencia en la muger (Frauenklugheit) eine große Berühmtheit erlangt. Schack nennt es eines der großartigsten Werke der spanischen Bühne. Klein spricht dagegen in sehr geringschätzendem Tone von dem tragischen Pathos desselben. Es behandelt die Parteikämpfe während der Minderjährigkeit Ferdinands IV. und den Muth und die Klugheit der Königin Wittwe, Doña Maria, an denen der Trotz der Vasallen sich bricht. Wie sehr der Dichter den schauspielerischen Effect im Auge hatte, beweist die Vorschrift, daß der im 3. Acte als sechzehnjähriger Jüngling auftretende König von einer Schauspielerin darzustellen sei. Enthusiastischer noch klingt Schacks Lob über Escarmientos para el cuerdo (die Witzigungen des Klugen). Des Dichters Phantasie zeigt sich hier auch wirklich in all ihrer Kraft und Gluth, schweift aber zugleich in's Abenteuerliche und Gräßliche aus. Seine Neigung zu sinnlichen Gemälden konnte in La venganza de Tamar (die Rache Tamars) volle Befriedigung finden. Calderon hat denselben Stoff in seinem Los cabellos de Absalon behandelt und einzelne Scenen Tirso's darin nachgeahmt, in dessen Spuren er überhaupt öfter trat, so in El mayor monstruo los zelos, zu welchem er theilweise La vida de Herodes von jenem benutzt hat.

Am Bekanntesten aber von Tirso's ernsten Dramen ist El burlador de Sevilla oder El convidado de piedra (der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast) geworden. Die Persönlichkeit seines Helden fand Tirso nach Ochoa (Tesoro del teatro español) in den Chroniken von Sevilla in den wesentlichsten Zügen schon vor. Hier hat Don Juan de Tenorio die Tochter des Comthurs Ulloa gewaltsam entführt und diesen hierauf im Duelle getödtet. Der Comthur wurde sodann im Kloster San Francisco begraben, wo die Familie eine Capelle besaß. Die Franziskaner, um den Frevel Don Juan's zu rächen, den seine Geburt dem Arm der Justiz entzog, lockten ihn unter falschem Vorwand in ihr Kloster, wo sie ihn tödteten und darauf das Gerücht verbreiteten, daß er die in der Capelle Ulloa's errichtete Statue des Comthurs geschmäht habe und von dieser in die Hölle gestürzt worden sei. Man sagt, daß

Tirso de Molina 1625 bei einem Besuche Sevilla's zu seiner Dichtung angeregt wurde. Das Motiv zu dem lebendig werdenden Standbilde des Comthurs fand er noch überdies, wie ich zeigte, bei Lope schon vor. Auch hatte die Sage an anderen Orten andere Gestalt angenommen und man glaubt, daß dem Drama La niña de Gomez Arias die granadische Fassung zu Grunde liege.

Tirso hat die überlieferte Gestalt seines Helden und das Motiv der Fabel mit großer Genialität und Kühnheit ergriffen, doch steht die Ausführung nicht immer auf gleicher Höhe. Das Drama macht zum Theil nur den Eindruck einer geistreichen, großartig entworfenen Skizze. Was würde z. B. Lope aus der Begegnung Don Juans mit dem steinernen Gaste gemacht haben! Gegen die lebendige Kürze der Exposition sticht auch die lyrische Breite des Monologs Tisbea's außerordentlich ab. Jedenfalls aber hatte Tirso in seinem Drama ein großes Problem aufgeworfen, welches sich bald der Phantasie aller Völker bemächtigte. Molière, Byron, Grabbe, Zamora, Dumas und viele Andere haben den Versuch seiner Lösung gemacht. Schon Tirso's Drama neigt in einzelnen Scenen einer opernhaften Behandlung zu und auf dem Gebiete der Oper sollte auch erst der Stoff und die Idee desselben seine bedeutendste Gestalt durch das Genie eines Mozart gewinnen.

Von den geistlichen Dramen Tirso's verdient besonders El condeñado por desconfiado (der Fluch des Unglaubens) hervorgehoben zu werden, ein Werk, von welchem Schack sagt, daß, falls Tirso auch nichts weiter geschrieben hätte, man ihm doch den Ruhm eines der größten Dichter zuerkennen müßte. Die katholische Glaubensidee erscheint darin aber ganz auf die Spitze getrieben und durch die abenteuerlichste Phantastik verherrlicht. Ein Seitenstück bildet dazu: Quien no cae no se levanta (Nur wer fällt, kann sich aufrichten). Dort geht ein Straßenräuber, hier eine italienische Hetäre durch Reue und Buße zur Seligkeit ein. Die Bedenklichkeit der darin vertretenen Moral ergibt sich schon aus dem Titel des letztgenannten dieser zwei Stücke. Eine ähnliche Anschauung liegt auch noch dem Auto sacramentale: Nuestra Señora del Rosario zu Grunde.

In einem entschiedenen Gegensatz zu Tirso de Molina steht Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Einem alten Ge-

schlechte entstammend, dessen einer Zweig sich in Westindien niedergelassen hatte, wurde Alarcon zu Tasco in Mexico geboren. 1604 übersiedelte derselbe nach Spanien*). Von seinem früheren Leben wissen wir nichts, als daß er wahrscheinlich seine Ausbildung im adligen Collegium zu Mexico empfing, von seinem späteren Leben nur wenig. 1628 gab er den ersten Band**) seiner Comedias heraus, auf welchem er sich Relator del Real consejo de Indias nennt. Schack schließt aus dem familiären Ton, mit welchem er dieses Buch dem Herzog von Medina de las Torres, seinem Vorgesetzten, widmete, daß seine gesellschaftliche Stellung eine ziemlich angesehene gewesen sein müsse. Dagegen geht aus dem Vorwort an das Publicum hervor, daß seine Bühnenbestrebungen große Anfechtungen erfahren haben mußten. Sie lautet (nach der Uebersetzung des Grafen Schack***) nämlich wie folgt:

„An den Pöbel (Vulgo). — An dich wende ich mich, du wildes Thier, an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Komödien. Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten."

Wie ungerecht man den Dichter auch beurtheilt und behandelt haben mochte, so war dieser verächtliche Ton doch nicht zu billigen. In jedem Falle war er sehr unklug. Er ließ zwar im Jahre 1634 einen zweiten Theil nachfolgen†), doch scheint der veränderte Ort der Heraus-

*) Dies hat Hartzenbusch, der neue Herausgeber seiner Werke, aus einer Stelle der 1605 geschriebenen Comedia (La Industria y la suerte) des Dichters geschlossen, weil diese auf Sevilla als Entstehungszeit hinweist. Es ist aber immerhin möglich, daß er noch früher nach Spanien kam.

**) Unter dem Titel: Comedias de Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, Madrid. Es enthielt 8 Stücke.

***) a. a. O. II. S. 611.

†) Diese Epigramme stehen in Joseph Alfay's Poesias varios de varios grandes españoles, Zaragossa 1654. Einige auch bei Ferd. Wolf a. a. O. S. 652.

ort darauf hinzuweisen, daß er in Madrid einen Verleger nicht fand. Auch um die Anerkennung der Gebildeten scheint es ziemlich zweifelhaft bestellt gewesen zu sein, da er gelegentlich von den Sarkasmen der namhaftesten Dichter der Zeit, Gongora, Quevedo, Mendoza, Montalvan, Guevara, Mescua, Tellez und Lope de Vega verfolgt wurde. Den Anlaß bot ein Festgedicht Alarcons, welches vom Hofe bevorzugt worden war und bei welchem er sich, vielleicht wegen der Schnelle, mit der es beschafft werden mußte (Alarcon scheint kein Schnellschreiber gewesen zu sein), von einigen anderen Dichtern hatte helfen lassen. Hartzenbusch will diese Spottgedichte freilich nur in dem harmlosen Lichte eines gesellschaftlichen Scherzes betrachtet wissen. Doch haben von allen diesen Dichtern nur Lope de Vega und Montalvan Alarcons auch noch in anderer, freundlicher und ehrender Weise gedacht. Der Ton, mit welchem Alarcon den zweiten Band seiner Comedias einleitete, wobei er sich auf die ihm gemachten Beschuldigungen bezieht, ist daher um vieles maßvoller, aber auch bitterer. „Der Leser mag wissen — lesen wir hier — daß die acht Comedias meines ersten Theils und die zwölf dieses zweiten alle von mir sind, obgleich einige von ihnen, wie El Tejedor de Segovia, La verdad sospechosa, El examen de maridos und noch mehrere andere, Krähen zu Federn gedient haben, um sich damit zu schmücken und und unter den Namen anderer Verfasser gedruckt sind, was ohne Zweifel die Schuld der Buchdrucker ist, die sie nennen, wie ihnen beliebt, nicht der Autoren, denen sie dieselben beilegen, und so habe ich diese Erklärung geben wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu der meinen, denn es ist nicht recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwissenheit geschmälert werde."

Allerdings hatte der hier gerügte Unfug, über welchen ja auch schon Lope de Vega zu klagen hatte, sich bei ihm in dem Maße erneuert, daß, trotz jener von ihm veranstalteten Ausgabe, selbst seine Meisterwerke nur unter dem Namen Lope de Vega's, Rojas' u. A. allgemeiner bekannt waren. Glaubte doch selbst Corneille, als er nach Alarcons La verdad sospechosa seinen Lügner schrieb, es mit einem Werke Lope de Vega's zu thun zu haben. Und ebenso wurde noch lange sein Tejedor de Segovia bald Calderon, bald Rojas zugeschrieben. Alarcon ist ein Beweis, wie irrig der so oft als hohe Weisheit ausgekramte Gemeinplatz ist, daß das Talent sich

jederzeit Bahn breche. Nicht nur wurde Alarcon von seinen Zeitgenossen meistens verkannt und geringschätzt, sondern er blieb auch für zwei Jahrhunderte so gut wie vergessen. Bouterweck kannte von Alarcon nichts als den Namen. Erst gegen Mitte dieses Jahrhunderts ist man bemüht gewesen, ihn dieser unverdienten Dunkelheit zu entreißen*).

Es heißt, daß Alarcon, der, wie urkundlich dargethan ist, 1639 starb, sich schon seit 1634 vom Umgange mit den übrigen Dichtern zurückgezogen habe, von denen er Tirso de Molina zeitweilig nahe gestanden haben muß, da er mit ihm ein Drama: Cautela contra cautela (List gegen List) verfaßt hat**).

Der Grund der Geringschätzung, welcher Alarcon bei seinen Zeitgenossen begegnete, lag nur zum Theil in der Natur seiner Werke. Wie hätten sonst einzelne von ihnen zum Gegenstande buchhändlerischer Speculation gemacht werden können? Andererseits beweist der Umstand, daß man sie zu diesem Zwecke mit anderen Autornamen versah, wie geringer Popularität sich der seinige zu erfreuen hatte.

Alarcon war ein strenger, stolzer Charakter, von der Natur, wie es scheint, im Aeußern vernachlässigt, da die ihn verspottenden Dichter auf seine Mißgestalt anspielen. Zugleich mag seine Abstammung aus den überseeischen Provinzen in den Augen der stolzen Altspanier als ein Makel erschienen sein, welchen der Adel nicht ausglich. Die Neider seines Talents fanden hierin einen günstigen

---

*) Nicolas Antonio, M. Salva, Ferdinand Denis und Philarète Chasles (a. a. O.) haben sich hierum zunächst große Verdienste erworben. Ihm folgten Lista y Aragon (a. a. O.), D. Eugenio Hartzenbusch (in einer seiner Ausgabe der Comedias des Alarcon vorausgedruckten Abhandlung Charactéres distintivos de las obras dramaticas de D. J. R. de Alarcon), ferner Leopold Schmidt (Ueber die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier), Puibusque (a. a. O.) und in ganz besonders lehrreicher Weise F. Wolf (Studien, S. 635 u. f.), sowie die von der königl. Akademie preisgekrönte Schrift Guerra y Orbe's (Madrid 1872). Siehe auch Lista, Schack, Klein, Lemcke (a. a. O.). Hartzenbusch hat 1852 alle mit Sicherheit ermittelten Dramen Alarcon's, 27 an der Zahl, im 20. Bd. der Bibl. de aut. españ. von Ribadeneira herausgegeben. Ein Titelverzeichniß bei F. Wolf (a. a. O.). S. 645). S. a. A. Royer Théatre d'Alarcon (Uebersetzungen) Paris 1865.

**) Von Hartzenbusch in seine Ausgabe Tirso de Molina's aufgenommen (Bibl. de aut. esp., 5. Bd.).

Vorwand zu seiner Herabsetzung. Es scheint, daß er lange mit widrigen Schicksalen zu kämpfen gehabt und nur durch die Noth zur Bühnenschriftstellerei getrieben worden war. Der Ernst und die Strenge seines Charakters drückten sich auch in seinen Werken aus. Ihm scheint die Schönheit nichts gegolten zu haben, wenn ihr nicht die Wahrheit zu Grunde lag. Obschon ein Meister der Sprache, der Versification und des Ausdrucks, hatte seine Muse nicht das Schmeichelnde und Gefällige, die Leichtigkeit des blühenden Scherzes, das tändelnde Spiel des Witzes, den Schmelz der Empfindung, den Glanz des Pathos, welche die Dichtungen Lope de Vega's und Tirso de Molina's auszeichnen. Aber er besaß andere Eigenschaften, welche dem spanischen Drama bisher noch gefehlt hatten. Er legte das Hauptgewicht auf die Wahrheit der Charakterentwickelung, auf die Kraft der dramatischen Motivirung und auf die ethische Weltanschauung. Wenn er auch nicht, wie man gesagt, der erste gewesen ist, welcher sittliche Charaktere im Gegensatz zu ritterlichen geschildert hat, so ist doch gewiß, daß er das ethische Moment in der Darstellung der Charaktere mit Bewußtsein hervorhob, daß er es nicht blos wie Lope als Dichter, nach seinem ästhetischen Werthe, sondern auch als Mensch und Denker nach seinem praktischen und philosophischen Werthe erfaßte. Während die anderen Dichter ihre Conflicte meist aus Motiven entwickelten, welche auf bestimmten conventionellen Begriffen beruhen, handelt es sich bei ihm meist um solche, welche ganz unmittelbar aus der sittlichen Natur des Menschen entspringen. Jene haben überwiegend nur das Nationalspanische darzustellen gesucht. Alarcon hat dieses letztere aber mehr nur zum Medium seiner Darstellung gemacht, um das allgemein Menschliche darzustellen. Das ist es, was ihn uns näher als irgend einen anderen Dichter der Zeit rückt. Wenn wir aber Lope, obschon er persönlich tief in gewissen Vorurtheilen derselben befangen war, als Dichter nicht selten einen eben so freien Standpunkt der Anschauung gewinnen sehen, so finden wir umgekehrt Alarcon, obschon er im Ganzen eine freiere Weltanschauung hat, im Einzelnen doch noch in gewissen nationalen Begriffen befangen. So ist auch ihm zuweilen die Ehe, wennschon nicht grade ein Geschäft, so doch nur eine von dem conventionellen Begriff der Ehre geforderte und vom Gesetze geheiligte Einrichtung, daher er in der

verdad sospechosa nichts Unsittliches darin sieht, daß Don Garcia zur Büßung seiner Thorheit sich mit einem Mädchen verbindet, das er nicht liebt, obschon dieses seinen Fehler, der sich bisher nur auf dem Gebiete der Einbildung bewegt hatte, auch noch auf das praktische Gebiet hinüber spielt, da dieses Verhältniß von seiner Seite doch nur wieder ein verlogenes ist. Und im Tejedor de Segovia glaubt Alarcon den Makel, mit dem Doña Ana dadurch behaftet erscheint, daß sie den Mörder ihres Vaters nicht nur geliebt, sondernn sich auch seinen Lüsten zuletzt willig ergeben hat, durch eine Ehe mit diesem wieder völlig getilgt zu haben. Ebensowenig nimmt er hier Anstoß, dieselbe unmittelbar nach der Tödtung dieses ihr nun angetrauten Gemahls mit einem ungeliebten Manne neu zu vermählen. Man wird zugeben, daß Lope de Vega in dem Schluß seines Stern von Sevilla unserem heutigen sittlichen Gefühle ungleich näher steht, obschon er den Conflict aus Motiven entwickelt, denen die, unserem natürlichen Empfinden ganz widerstrebenden, spanischen conventionellen Begriffe von Loyalität und Ehre zu Grunde liegen. Indeß dürfen wir nicht übersehen, daß das, was uns hierin heute nur conventionell erscheint, für den damaligen Spanier durchschnittlich von sittlicher Bedeutung war, sowie daß auch noch heute ein Theil unserer sittlichen Begriffe nicht ohne jede conventionelle Beimischung ist.

Wenn Alarcon im Allgemeinen in seinen Dramen das Hauptgewicht auf die Charaktere legte, so gibt es doch unter ihnen immerhin welche, in denen das Begebenheitliche vorherrscht. Hiernach lassen sich seine ernsten und tragischen Stücke in heroische und in solche eintheilen, die man mit dem Namen von comedias novelescas bezeichnen kann, und seine Lustspiele in comedias de costumbres, Sitten oder Charakterlustspiele, und in comedias de intriga oder de ingenia, bei denen vorzugsweise die Intrigue, die Erfindung, das ist die Verwickelung interessirt, doch unterscheiden sich selbst noch die letzten von den bisherigen comedias de capa y espada darin, daß die Charaktere sich nicht in einer sich den conventionellen Masken nähernden Weise ähneln, sondern fast immer ganz individuell verschieden sind.

Es ist nach diesem Allen begreiflich, daß die Tragödie dem Geiste Alarcons noch mehr als das Lustspiel entsprach. Hier konnte sich dessen Eigenthümlichkeit und Stärke am vollsten ausleben. Das

Pathos seiner Helden war hier zu einem bestimmten Theil zugleich mit sein eigenes. Mit Recht zählt Ferd. Wolf das bekannteste unter den ernsten Dramen des Dichters: El Tejedor de Segovia (Der Weber von Segovia)*) nicht zu den eigentlich heroischen Dramen, sondern zu den comedias novelescas. Er erinnert dabei an das, was Duran**) über diese Gattung in Bezug auf Lope de Vega gesagt, weil es auch auf das vorliegende Drama noch paßt. Ich will es daher meinen Lesern in Wolfs Uebersetzung hier mittheilen***): „Der Genius unserer Nation verlangte einen unbeschränkten poetischen Spielraum; wollte die Bühne ihn fesseln und befriedigen, so mußte sie eine vollständige Geschichte, ein episches Gedicht in seiner Ganzheit zur Aufführung bringen. Uns beirrte es wenig, wenn der Dichter seine Handlung über den Occident und Orient von einem Jahrhundert zum andern ausdehnte; denn, da wir vor Allem im Drama die Geschichte suchten, so folgten wir dem Dichter ebenso willig in seinem Fluge über die Bühne, wie der Erzählung des Geschichtschreibers in seinem Buche. Die Begierde nach Neuem, die uns in's Theater führte, und unsre Einbildungskraft machten uns immer bereit, uns den Schöpfungen der Phantasie völlig hinzugeben; und versetzte man uns auch bald in den Himmel, bald in die Hölle, so waren wir schon zufrieden, wenn wir nur sahen, daß der Held, wie auf der Erde, in wunderbaren Großthaten, verwickelten Intriguen, Kämpfen der Leidenschaften, Conflicten des Ehrenpunktes, der Galanterie und Metaphysik der Liebe uns und unsere innersten Gefühle reproducire. Doch war dies Alles noch nicht genug, um das volksmäßige Drama zu construiren. Darin bestand allerdings seine Wesenheit; aber zu seiner Zierde verlangte der Nationalgeschmack, daß es sich mit allen Farben der Poesie schmücke. Kurz, wir forderten, daß die Lyrik, die Epik, und die Geschichte alle ihre Reizmittel auch auf der Bühne entwickelten; denn verwöhnt durch die Pracht, den Reichthum und die Fülle ihrer herrlichen Sprache konnten spanische Zuhörer auch im Drama

---

*) Vom Grafen Schack in seinem Span. Theater (1. Th.) übersetzt. Siehe auch Chasles a. a. O. S. 164.

**) Rivista de Madrid, II. S. 68.

***) a. a. O. S. 660.

nicht den Zauber der verschiedenartigen harmonischen Klänge entbehren."

Der in zwei Theile zerfallende Weber von Segovia ist ganz im Geist der alten Romanzen entworfen. Wie in diesen werden wir sofort mitten in die bewegteste Handlung versetzt. Die Energie, mit welcher uns diese, im reichen Wechsel der mannichfaltigsten, ergreifendsten Bilder und Scenen, mit sich fortreißt, läßt über das Abenteuerliche ihres Inhalts und das theilweise Unvermittelte ihrer Aufeinanderfolge hinwegsehen. Der siegreich aus dem Kriege mit den Mauren rückkehrende Fernando Ramirez findet sich von den Ränken eines aufstrebenden Verrätherpaares, der Grafen Pelaez, umgarnt. Statt des erträumten Lohnes wird ihm der enthauptete Rumpf seines Vaters vor Augen gestellt, seine Schwester mit Entehrung bedroht. Ihm selbst gewährt nur das Heiligthum einer Kirche Schutz gegen die wider ihn aufgeregte tobende Menge. Er würde erlegen sein, wenn nicht ein edles Mädchen an seiner Befreiung thätig gewesen wäre. Wie ein Wunder erscheint sie zu seiner Rettung durch einen nur ihr bekannten unterirdischen Gang der Kirche. Nachdem er vergeblich versucht, seine Schwester von der ihr drohenden Schmach zu erretten, flüchtet er mit seiner Befreierin, die sich seinem Schicksal verbündet, nach Segovia, wohin sich der Hof des Königs soeben gewendet hat. In der Verkleidung eines Webers hofft er die Gelegenheit zur Rache dort zu erspähen. — Der zweite Theil bringt den Helden in neue Bedrängnisse. Auch jetzt aber gelingt es seiner Energie, seinem Muth, dieselben zu überwinden. Preisgegeben von der Gesellschaft, stellt er sich dieser in ähnlicher Weise, wie Schiller's Carl Moor, gegenüber. Mit Recht sagt Ticknor, daß dieser spanische Räuber vor dem deutschen den Vorzug habe, unter Verhältnissen aufzutreten, die seinen Entschluß und Charakter möglich erscheinen lassen. Doch weist Ferd. Wolf mit gleichem Recht darauf hin, daß seine Stellung hier nicht die ethische Bedeutung wie bei dem deutschen Dichter gewinne. Alarcon hat sich fast nur an das Aeußere der romantischen Situation gehalten, um mit seltener Erfindungskraft einen starken Charakter, der auf echt spanische Weise Befriedigung seiner Rache und Sühne für seine beleidigte Ehre sucht, aus den wunderbarsten Verwicklungen siegreich hervorgehen zu lassen.

Von den eigentlich heroischen Dramen nimmt Gañar amigos (Wie man Freunde gewinnt) vielleicht den obersten Platz ein. Ferd. Wolf nennt es das schönste Lobgedicht auf die Freundschaft; ein Pathos, welches Alarcon auch noch in seinem Los favores del mundo, im Examen de maridos und in El semejante á si mismo verherrlicht. Der Charakter des Helden, des Marques Fadrique, ist trefflich gezeichnet. Er konnte, wie Chasles sagt, nur aus einem so edelstolzen Gemüthe, wie dem Alarcon's, hervorgehen. Nicht physische Stärke, nicht die durch Leidenschaft gesteigerte Willenskraft macht hier den Helden, sondern der Sieg über die glühendsten Leidenschaften des Spaniers, über Blutrache, Liebe und Eifersucht. Es ist das stolze Selbstgefühl eines edlen Herzens und eines reinen Bewußtseins und die Macht der Großmuth, die hier über Intriguen und Mißachtung triumphiren, und Neider und Feinde in Freunde und Bewunderer verwandeln *).

Von kaum minderem Werth sind La amistad castigada (Die bestrafte Freundschaft) und El dueño de las estrellas (Der Herr der Gestirne), welche beide Conflicte zwischen Ehre und Unterthanentreue behandeln, sowie La crueldad por el honor (Grausamkeit aus Ehre), ein Stück voll der ergreifendsten Scenen, das jedoch auf künstlichen Voraussetzungen beruht, und das ihm verwandte La culpa busca la pena, y el agravio á la venganza (Eine Schuld welche Strafe, eine Beleidigung welche Rache fordert). Los pechos privilegiados (Die bevorrechteten Brüste) sind eine Verherrlichung der Diensttreue in der Person der Amme Jimena, deren Nachfolgerinnen im Hause Villagomez der Adel in ehrenvoller Erinnerung an ihre heldenmüthigen Dienste verliehen wurde, ein Vorrecht, welches noch zu des Dichters Zeiten bestand.

Von den Comedias de costumbres nimmt la verdad sospechosa (Die verdächtige Wahrheit) **) den obersten Platz ein. Von ihm hat das spätere Charakterlustspiel den Ausgang genommen, da es das Vorbild von Corneille's „Menteur" war und Molière selber bekennt, daß er ohne diesen seinen Etourdi nicht geschrieben

*) Chasles, Phil. (a. a. O.) S. 147 hat Auszüge davon gegeben.

**) Uebersetzt bei Rapp (a. a. O. Bd. 5) und bei Dohrn (a. a. O. Bd. 4). Siehe auch Chasles a. a. O. S. 108.

haben würde. Seitdem ist das Alarcon'sche Stück von Foote, Goldoni und vielen Anderen nachgeahmt worden und hat in diesen verschiedenen Gestalten lange ein bevorzugtes Repertoirstück aller europäischen Bühnen gebildet. Keine der Nachahmungen, selbst der Menteur des Corneille nicht, hat aber das spanische Vorbild erreicht, weder in der Wahrheit der Charakterzeichnung, noch an poetischer Kraft, die sie fast alle dem Modegeschmack oder dem gemeinen Bühneneffecte mehr oder weniger opferten. Der Held des Alarcon'schen Stücks, Don Garcia, ein mit einer überaus regen und fruchtbaren Phantasie begabter junger Mensch, welcher die Neigung hat, andere durch allerlei erfinderische Vorspiegelungen zu täuschen, ein Fehler, der indeß mehr in der Phantasie, als im Herzen desselben wurzelt, verwirrt sich in seinem eigenen Lügengewebe und zwar in immer stärkerem Grade, je mehr er sich durch neue lügnerische Erfindungen daraus zu befreien sucht. Wenn es dem Dichter hauptsächlich nur auf die Veranschaulichung der im Titel enthaltenen Lehre, daß der Lügner auch seine Wahrheit verdächtig mache, angekommen wäre, so würde er diesen Zweck, wennschon gewiß weniger belustigend, doch auf viel kürzere Weise haben erreichen können. Man unterschätzt jedoch Alarcon, wenn man ihm solche lehrhafte Zwecke, die er wohl nebenbei mit verfolgen mochte, als letzte künstlerische Absicht beimißt. Auch hier hat der Dichter mit seinem Titel nur den Höhepunkt der komischen Collision seines Stückes bezeichnen wollen. Der lehrhaften Absicht würde, wie ich schon andeutete, der gegebene Schluß sogar widersprechen. Man hat mit Recht an diesem Stücke die Feinheit bewundert, mit welcher die komischen Situationen fast durchgehend aus den Charakteren entwickelt sind und zwar in einer Fülle, daß man es ebensowohl ein Situationsstück, als eine comedia de costumbre nennen könnte.

Zu diesem vorzüglichen Lustspiel bildet des Dichters Los paredes oyen (die Wände haben Ohren) ein treffliches Seitenstück. Hier ist es die Lästersucht, welche die Verwirrungen herbeiführt, in denen die Lästerer sich dann ebenfalls fangen. Höchst originell ist ferner Don Domingo de Don Blas, welches in der späteren Nachahmung des Zamora zur Caricatur herabgezogen erscheint. F. Wolf gibt eine ausführliche Analyse desselben. Der Held ist ein die Bequemlichkeit über Alles liebender Mann, dem aber zugleich ein

überaus lebendiges Gefühl der Ehre und Loyalität innewohnt, von dem er gelegentlich zu höchster Selbstverleugnung fortgerissen wird. Es sind nun die aus diesem Widerspruche entspringenden komischen Collisionen, welche den Gegenstand dieses geistvollen Lustspiels bilden.

Von denjenigen Stücken Alarcon's, welche oben als comedias de ingenio bezeichnet wurden, mag hier vor allem El examen de maridos (die Prüfung der Freier)*) hervorgehoben werden. Es behandelt einen ähnlichen Vorwurf, wie derjenige Theil des Shakespeare'schen Kaufmann von Venedig, welchem die Fabel von den drei Kästchen zu Grunde liegt. Doch hat hier der Vater der Tochter nur den Rath hinterlassen, „Bevor du dich vermählst, prüfe wohl, was du thust", welches auch den zweiten Titel des Stücks „Antes que te cases mira lo que haces" bildet. Auffällig ist die fast übereinstimmende Führung der Scene, in welcher Iñes mit ihrer Zofe in Gedanken Revue über ihre verschiedenen Freier hält, da keiner dieser Dichter wohl Kenntniß von der Dichtung des Anderen hatte.

Diesem Lustspiele schließen sich u. a. noch folgende an: Todo es ventura (Wer das Glück hat führt die Braut heim), zu denen Los favores del mundo oder Gañar perdiendo (Die Wechselfälle des Glücks oder Gewinn im Verlust) sowie auch La industria y la suerte (Kabale und Glück) in gewissem Sinne Seitenstücke bilden**), sowie El semejante á se mismo (Der Eifersüchtige auf sich selbst) und Mudarse por mejorarse (Besser ist besser als gut).

Eine besondere Gattung bilden die Zauberstücke des Dichters, von denen La prueba de las promesas (Versprechen und Halten ist zweierlei) die Krone ist. Es liegt ihm, die Erzählung vom Decan de San Jago und dem Magier Illen im „Conde Lucanor" zu Grunde. Cañizares hat es in seinem Don Juan de Espina en Milan nachgeahmt. Es handelt sich darin um die Entlarvung der Undankbarkeit in einer „Der Traum ein Leben" verwandten Form. Zu ihnen gehört ferner das romantische Stück La manga-

*) Bei Chasles a. a. O. S. 138 findet sich eine ausführliche Inhaltsangabe mit Auszügen.

**) Klein gibt in seiner Art und Weise den Inhalt der letztgenannten beiden Stücke an.

nilla de Melilla (Die Ueberlistung Melilla's)*), in welchem Alarcon ausnahmsweise einmal das Gebiet des Leichtfertigen betritt. Es bildet in gewissem Sinne ein Pendant zu La verdad sospechosa, nur daß hier die Lüge immer siegreich erscheint. Besonders glücklich ist der Charakter des Sergeanten Pimienta gezeichnet. Die Scene, in welcher Alima Somnambulismus heuchelt, um Vanegas ihre Liebe gestehen zu können und ihn selbst zum Bekenntniß der seinen zu verlocken, ist überaus originell und reizend. Sie klingt in ihrem Eingange leise an die Scene unter dem Hollunderbusch in Käthchen von Heilbronn an, zu der sie ein ironisches Gegenstück bildet. Die Sprache des Stücks hat aber im Ganzen nicht die Einfachheit der Alarcon'schen Dichtungen, sie ist zum Theil überladen und culteranistisch, doch glaubte der Dichter hierdurch vielleicht Stoff und Zeit zu charakterisiren, da die Handlung zwischen Mauren und Christen getheilt ist.

Von den Dichtern der zweiten Periode Lope de Vega's müssen, ehe ich zu Calderon übergehe, wenigstens noch Montalvan und Mendoza hervorgehoben werden. Von Godinez und Belmonte, die auch zu berücksichtigen sind, wissen wir nämlich nicht, in welche Zeit ihre Blüthe und Wirksamkeit fallen.

Juan Perez de Montalvan, der Sohn eines Buchhändlers zu Madrid, wurde 1602 daselbst geboren. Wie sein großer Meister, Lope de Vega, scheint auch er eine gewisse Frühreife gezeigt zu haben, da er seine dramatische Laufbahn bereits mit dem 17. Jahre begann. Auch in Fruchtbarkeit ähnelt er ihm, da er allein von 1619—1638 an 100 Comedias geschrieben haben soll. Selbst hierin hat er ihn aber entfernt nicht erreicht, noch viel weniger in Talent. Mit seinem 23. Jahre trat er in den geistlichen Stand. Nur kurze Zeit später ward er bei der Inquisition zum apostolischen Notar ernannt. 1638 erschien der erste Band seiner Schauspiele (Alcalá) 1639 ein zweiter (Madrid). Sie enthalten zusammen 24 Stücke. Montalvan gehörte zu den beliebtesten Bühnendichtern der Zeit und schrieb auch noch andere poetische Werke. Die meisten der uns bekannt gewordenen Dramen erheben sich aber nur im Einzelnen über das Mittelmäßige. Los amantes de Teruel, la doncella de

*) Chasles hat Auszüge davon gegeben.

labor und das Lustspiel La toquera Vizcaina seien von ihnen hervorgehoben. Eine besondere Bedeutung hat er sich noch als Lebensbeschreiber seines Lehrers und Freundes Lope de Vega erworben.

Antonio de Mendoza gehörte zu den vom Hofe begünstigten Dichtern. Unter seinen verschiedenen poetischen Werken nehmen seine Dramen, die zwischen 1620—43 bei Hofe dargestellt wurden, den obersten Platz ein. Sie wurden, nur 9 an Zahl, 1690 gesammelt unter dem Titel: El fenix Castellano D. Antonio de Mendoza renascido (Lissabon)*). Ticknor rühmt besonders das Lustspiel: El trato muda costumbre und glaubt, daß ein anderes, Mas merece quien mas ama auf Moreto's El desden con el desden eingewirkt habe. Er starb 1644 als Secretär der Inquisition und als Comthur von Calatrava.

Felipe Godinez wird schon in der Viage al Parnaso erwähnt. Schack lobt an seinen Dramen interessante Erfindung und geistvolle Ausführung und gibt nähere Auskunft über Aun de noche alumbra el sol (die Sonne bringt es an den Tag), in welchem man einem Motive begegnet, das auch von Shakespeare in „Ende gut alles gut“ und in „Maß für Maß“ gebraucht worden ist.

Von Luis de Belmonte fehlt es an allen biographischen Nachrichten. Auch erheben sich seine Stücke nicht über das Mittelmäßige. Das bedeutendste ist die Comedia divina: El diablo predicador, welche aber von Einigen dem Antonio Coello zugeschrieben wird. Sie hat wegen ihres originellen Inhalts zu ihrer Zeit große Berühmtheit erlangt. Lucifer, welcher die Franciscaner von Lucca verfolgt, hat sie durch seine Ränke endlich so weit gebracht, daß sie sich entschlossen haben, die Stadt zu verlassen. Da schreitet das Christkind zum Schutze der letzteren ein und verurtheilt den Teufel selbst Franciscanermönch zu werden, bis er so viel Almosen gesammelt hat, damit ein zweites Franciscanerkloster gegründet werden kann. Das Stück war damit aber keineswegs zu Ende, sondern es reihten sich noch eine Menge ergötzlicher Scenen daran, die von der Ausführung der dem Teufel

*) Von dieser Ausgabe scheint nichts mehr vorhanden zu sein. Eine zweite Ausgabe erschien Madrid 1728.

hierdurch auferlegten Mission handeln. Das Stück wurde übrigens unter Ferdinand VII. als beleidigend für die Religion verboten; 1800 wieder erlaubt, kurze Zeit später, 1804, auf's Neue unterdrückt, bis 1820 alle Beschränkungen der Bühne aufgehoben wurden. Luis de Belmonte ist auch noch dadurch von Interesse, daß er verschiedene Komödien im Verein mit anderen Dichtern z. B. El mejor amico el muerto (Der beste Freund ist der Tod) mit de Rojas und Calderon schrieb *).

Die Zahl der noch daneben thätigen Dichter war eine ungeheure. Schack hat eine ganze Reihe von ihnen ausgehoben **). Hier seien nur noch Rodrigo de Herrera, Diego Muxet de Solis, Antonio de Huerta und Pedro Garcia Carrero genannt.

Einen Begriff von der Fruchtbarkeit dieser ganzen Periode gibt eine Notiz Riccoboni's ***), nach welcher ein Madrider Buchhändler sich eine Sammlung spanischer Comedias von ungenannten Verfassern angelegt und binnen Kurzem 4800 Comedias de un, dos und tres Ingenios de esta corte zusammengebracht haben soll.

Die Angriffe der Gelehrten und der italienisirenden lyrischen Dichter gegen das nationale Drama hatten inzwischen nicht aufgehört. Besonders wurde Montalvan zur Zielscheibe ihres Spottes gemacht. Francisco de Queva de Villegas schrieb sogar ein besonderes Libell gegen ihn „Doctor Juan Perez de Montalvan graduirt, man weiß weder wo, noch in welchem Fache." Das Aufblühen des nationalen Dramas hatte zwar die Nachahmer des classischen von der Bühne verdrängt und auch als solche zum Schweigen gebracht, um so schärfer trat aber jetzt eine kritische Opposition hervor, zu deren bedeutendsten Vertretern Andreas Rey de Artieda in seiner Epistel an den Marques von Cuellar 1605, Estevan Manuel de Villega, in seinen Episteln und Elegien, Christoval de Mesa in seinen Rimas (Madrid 1611) und

*) Schack geht ausführlicher auf dasselbe ein und glaubt, daß der dritte Act dem Calderon ganz allein angehöre (a. a. O. II. S. 636); siehe auch Ticknor a. a. O. I. S. 684.

**) a. a. O. II. S. 639 u. f.

***) Réflexions sur les différens théâtres de l'Europe. Amsterdam 1740, p. 57.

Christoval Juarez de Figueroa, in seinem Plaza universal de todas las ciencias (Madrid 1615) und in seinem Pasagero, advertencias utilissimas á la vida humana (Madrid 1617) gehören. Ihre Angriffe waren auch in der That gegen viele wahre Uebelstände gerichtet. Andererseits aber verkannten sie in zu einseitiger Weise die unleugbaren Vortheile und Schönheiten, welche das neue Drama darbot und die nationale Bedeutung, welche ihm eigen. Am lehrreichsten sind die Erörterungen Figueroa's, von denen Schack*) einen Auszug gegeben. Vortrefflich hat Tirso de Molina in seinen Cigarrales de Toledo verschiedene dieser Einwürfe widerlegt. „Nach meiner Ansicht — heißt es bei ihm**) — haben die Schauspiele, welche gegenwärtig in unserem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich sie sich von den Vorschriften ihrer ersten Erfinder entfernen. Wenn diese festsetzen, daß eine Komödie nur solche Handlungen vorstellen solle, welche möglicherweise in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geschehen können: was kann es da für einen größeren Uebelstand geben, als daß ein Liebhaber, der bei Verstande ist, sich in einer so kurzen Frist in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um sie werben, ihr Beweise seiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen soll, daß die Liebe, die nur am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt. Ist da der nöthige Raum vorhanden, um darzustellen, wie Einer eifersüchtig wird, in Verzweiflung geräth, sich mit Hoffnungen tröstet, kurz um alle jene Affecte und Vorfälle zu schildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort ist? Diese Uebelstände sind nach dem Urtheile aller Menschen von auch nur mäßigem Verstande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuschauer, ohne sich vom Flecke zu bewegen, Dinge sehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen sind. Denn so wie derjenige, der eine Geschichte von wenigen Seiten liest, sich über Begebenheiten unterrichtet, die sich in langen Zeitläuften und an verschiedenen Orten ereignet haben: ebenso muß auch die Komödie, welche ein Bild und eine Darstellung dessen ist, was ihren Inhalt ausmacht, bei

*) a. a. O. II. S. 516 u. f.

**) In der Uebersetzung von Schack (a. a. O. II. S. 558.)

Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorfallen kann, auf's lebhafteste ausmalen, und da es unwahrscheinlich ist, daß sich alle diese Vorfälle an einem Tage ereignen, so muß sie die benöthigte längere Zeit dazu erdichten."

Es ließ sich erwarten, daß die Schauspielkunst, die, wie wir fanden, noch früher als das nationale Drama zu einer vorgeschrittenen Entwickelung gekommen war, nun unter dem Einfluß des mächtigen Aufschwungs, welchen das letztere genommen hatte, ebenfalls zu weiterer Vervollkommnung gelangen mußte, zumal die Aufgaben, welche dieses ihr stellte, zum größten Theile die Unterstützung decorativer Hülfsmittel noch immer verschmähte. Nur die Comedia de ruido oder de teatro (von Figueroa auch de cuerpo genannt), bedienten sich dieser in größerem Umfange, sie scheinen aber auf ganz besonderen Theatern gespielt worden zu sein. Ein paar Bühnenweisungen in Tirso de Molina's Burlador de Sevilla sprechen noch für eine Darstellungsweise, bei welcher man in Bezug auf äußere Situation der Phantasie des Zuschauers alles überließ. Im zweiten Acte bei dem Gespräche Don Juans mit Catalinon auf der Straße heißt es auf einmal: Das Grabmal des Don Gonzalo de Ulleo wird sichtbar, und in derselben Situation des dritten Actes ist wieder zu lesen: „sie treten durch eine Thür (in die Kirche) und kommen durch eine andere heraus", wodurch dann die Scene aus einer Straße in das Innere der Kirche verwandelt war. Erst unter Philipp IV. sollte in Bezug auf Decoration allmählich eine Veränderung eintreten. Noch 1689 macht aber die Gräfin d'Aulnoy eine sehr drastische Beschreibung von der Maschinerie und der scenischen Ausstattung der öffentlichen Theater, selbst derjenigen Madrids. Doch mußte durch die Theilnahme, die seit dem Regierungsantritte jenes Kunst und Pracht liebenden Fürsten hervortrat, welcher der Bühne seine Gunst in fast leidenschaftlicher Weise zuwendete, auch für die öffentlichen Theater ein Umschwung herbeigeführt werden, wennschon dieser Einfluß kein unmittelbarer und ein zum Theil schädlicher war. Denn erstlich verbot die Etikette des spanischen Hofs dem König den Besuch öffentlicher Schauspielhäuser, daher Philipp IV. um seinem leidenschaftlichen Hange zu genügen, dieselben nur verkleidet und unter der Maske besuchen konnte und sich kurz nach seinem Regierungs-

antritt ein eigenes Theater in seinem Palaste Buen Retiro*) erbauen ließ. Sodann förderte die mit seiner Liebe zur Kunst verbundene Neigung zur Pracht nicht nur sehr bald einen in's Ungemessene gehenden Ausstattungsluxus, sondern sie gab hierdurch

*) Die Gräfin d'Aulnoy gibt in der Relation du voyage d'Espagne de la comtesse d'Aulnoy (La Haye 1693, 3. édit. p. 60) folgende Beschreibung davon: „Der Schauspielsaal ist von schöner Form, sehr groß und reich mit Bildhauerarbeit und Vergoldung geziert. In jeder Loge haben fünfzehn Personen bequem Platz; alle diese Logen sind mit Gittern versehen und die des Königs ist stark vergoldet. Ein Orchester und Amphitheater sind nicht vorhanden; im Parterre setzt man sich auf die Bänke. Dieser Saal ist unstreitig sehr schön; er ist ganz gemalt und vergoldet und die Logen sind, wie in unserem Opernhause, mit Jalousien versehen, aber sie reichen von oben bis nach unten, so daß man sie für Zimmer halten könnte. Der Theil, wo der König seinen Platz hat, ist prachtvoll.“ (S. Schack a. a. O. III. S. 7). Ein etwas früherer Berichterstatter, Begleiter des Marschalls Grammont, der 1659 als Gesandter nach Spanien ging, beschreibt (Journal du voyage d'Espagne, Paris 1669) eine Festlichkeit daselbst mit folgenden Worten: „Der Saal war nur von sechs Fackeln oder vielmehr großen weißen Wachslichtern erleuchtet, die auf silbernen Leuchtern von wahrhaft riesenhafter Größe standen. Zu beiden Seiten des Saales befanden sich zwei, einander gegenüberliegende und mit Gittern verschlossene Nischen oder Estraden. In der einen saßen die Infanten und einige Hofleute; in der anderen der Marschall. Längs dieser beiden Seiten standen zwei Reihen Bänke, welche mit persischen Teppichen bedeckt waren und auf welchen etwa zwölf Damen Platz nahmen, die sich einander gegenüber setzten und sich mit dem Rücken an die hinter ihnen stehende Bank lehnten. Weiter unten nach den Schauspielern zu standen einige Herren; neben dem Gitter des Marschalls Grammont hatte nur ein Grande seinen Platz. Wir anderen Franzosen standen hinter der Bank, an welcher die Damen lehnten. — Darauf trat der König, die Königin und die Infantin ein, ihnen vorauf ging eine Hofdame mit einer Wachskerze. Der König zog beim Eintritt den Hut vor den Damen ab und nahm dann in einer Loge Platz, indem die Königin sich links von ihm, die Infantin links von der Königin niederließ. Der König saß während der ganzen Komödie unbeweglich da, ausgenommen, daß er einmal ein Wort zu der Königin sagte und bisweilen mit den Augen rechts oder links hin blickte. Als die Komödie zu Ende war, erhoben sich sämmtliche Damen und verließen eine nach der anderen ihre Plätze, worauf sie in der Mitte zusammen traten, ganz wie die Canonici nach beendigtem Gottesdienste zu thun pflegen. Dann drückten sie sich die Hände und machten ihre Verbeugung. Während dessen stand der König mit dem Hute in der Hand da; dann brach er gleichfalls auf und verneigte sich vor der Königin, wie diese vor der Infantin, worauf sich alle drei die Hände reichten und fortgingen.“ (Siehe Schack a. a. O. III. S. 7.) Der Markgraf von Heliche soll hier zuerst Verwandlungen des Schauplatzes und Bühnenperspectiven in Anwendung gebracht haben.

auch der Dichtung eine mehr und mehr darauf abzielende Richtung*). Dies scheint zunächst aber doch nur auf eine gewisse Gattung von Stücken, auf die Comedias de teatro und auf diejenigen Theater, welche sie darstellten, eingewirkt zu haben**). Eben deshalb kamen grade sie, die noch von Figueroa in seinem Pasagero, von Guevara im Diablo cojuelo mit nur geringer Achtung behandelt wurden, jetzt in Aufnahme und daneben entstanden jene höfisch mythologisch-allegorischen Festspiele (fiestas), welche einen um so größeren Reiz ausübten, als der größte Dramatiker der Spanier grade sie mit dem ganzen Zauber seiner Poesie umkleidete und ihnen zugleich einen tiefsinnigen Inhalt gab. Sie nahmen sehr bald einen singspielartigen Charakter an und wurden dann wohl Zarzuelas, nach dem königlichen Lustschlosse Zarzuela, wo sie hauptsächlich gespielt wurden, genannt.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kam auch der Name der Comedias de figuron auf, in denen ein chargirter Charakter den Mittelpunkt des Interesses bildet, dessen wirkungsvoller Entwicklung die Handlung zu dienen hat, so wie der der Saynetes und Mogiganges. In ersteren hatten wohl nur die früheren Entremeses eine neue Benennung erhalten, die aber nun durch eine ausgeführtere, auf eine gewisse Spannung angelegte Entwicklung der Handlung sich unseren heutigen einactigen Vor- und Nachspielen schon etwas näherten, doch wurden sie noch immer zwischen die Jornadas der größeren Stücke gelegt. Die Mogiganges unterschieden sich

---

*) So ließ er der Bühne eine Einrichtung geben, durch die sie nach dem Garten hin geöffnet werden konnte und der Spielraum sich hierdurch in außerordentlicher Weise ausdehnen ließ, so daß man ganze militärische Spiele hier aufführen konnte. Der Maschinenbauer Cosmo Loti konnte hier seine ganze Kunst entfalten, welche die Seele des Dramas zu werden drohte. Man braucht nur Stücke, wie die Circe des Calderon zu lesen, um zu begreifen, welchen Einfluß diese Richtung auf die Phantasie und Erfindungskraft ausübte und was die damalige Scene auszuführen unternahm und mit bald minderem, bald größerem Erfolg wirklich ausführte. Auch die Gärten von Aranjuez wurden zum Schauplatz derartiger Spiele gemacht.

**) Man höre die Gräfin d'Aulnoy über die anderen damaligen Aufführungen „Ihre Decoration bestand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verschiedene Eingänge freilassenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorstellen mußten, ohne sich äußerlich irgend zu verändern.

nur darin von ihnen, daß, wie der Name schon andeutet, hier Verkleidungen die Hauptmotive und das Hauptinteresse bildeten.

Ob es überall zutreffend ist, den damaligen Stand der Schauspielkunst nach heutigen oder doch viel späteren Zuständen derselben zu beurtheilen, möge dahingestellt sein. Doch dürften sich gewisse Grundzüge durch Tradition forterhalten haben, zu denen wahrscheinlicherweise auch die temperamentvolle Behandlung der Rede gehört, zu welcher ohnehin der Redondillenvers einladet. Nur möchte ich annehmen, daß, wie im Drama auch in der Schauspielkunst damals neben dem einfach natürlichen Tone ein künstlich gesteigerter Platz griff, wozu die dem Spanier neben der Leidenschaftlichkeit seiner Ausdrucksweise eigene Grandezza hinleiten mußte. Auch läßt sich erwarten, daß, gleichwie die Dichter das musikalische Element der Sprache mit besonderer Vorliebe und Sorgfalt ausbildeten, die Schauspieler den rednerischen Theil besonders bevorzugt und in ähnlichem Sinne entwickelt haben werden.

Zu den berühmteren Schauspielern der ersten Periode Lope de Vega's gehören außer denjenigen die noch aus der vorigen in sie hineinragten: Manzanos, Rios, die Brüder Morales, Angulo, Tomas de Fuente, Gabriel della Torre, Francisco Osorio, Geronimo Lopez, Pedro Rodriguez u. a. Von Schauspielerinnen werden besonders Jusepa Vaca, die Gattin des Alonso de Morales, Ana de Valesca, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca und Geronima de Salcedo gerühmt. Später hat sich die Familie Pinedo besonders hervorgethan. Ein Pinedo wird noch von Lope de Vega als erster Schauspieler der Zeit gepriesen. In nicht minderem Rufe stand Olonso de Olmedo, welchen die Liebe zum Schauspieler gemacht hatte, Andreas de Vega und seine Gattin Maria de Cordoba y de la Vega, von den Dichtern als Amaryllis verherrlicht, Damian Arias de Peñafiel, der von der Bühne reumüthig in's Kloster ging, um zu ihr aus diesem doch wieder zurückzukehren; ferner: Roque de Figueroa und Pedro Antonio de Castro, der Stammvater einer sich bis in's 18. Jahrhundert fortpflanzenden Schauspielerfamilie, dessen Gattin Antonia Granadas, wegen ihrer Schönheit sowohl, als wegen ihrer Kunstfertigkeit, den Namen der göttlichen Antandra erhielt. Sie hatte den Ruhm

ihrer Zeit außer mit der schon genannten Amaryllis mit Maria Riquelma zu theilen, die auch wegen ihrer Frömmigkeit und Tugend gefeiert wurde. Nicht minder die einst in sogenannten Hosenrollen berühmte Francisca Baltasara, die später in den Ruf einer Heiligen kam. Schack fügt diesen Namen noch eine ganze Liste anderer hinzu*).

Im Jahre 1644 veranlaßte der Tod der ersten Gemahlin Philipps IV., welchem sehr bald der des Kronprinzen folgte, eine Unterbrechung der theatralischen Vorstellungen. Die Gegner des Schauspiels suchten dies wieder zur Unterdrückung desselben zu nützen. Die auf der Bühne in immer gesteigerterem Umfange hervortretenden Mißbräuche boten dazu geeigneten Anlaß. Letztere lassen sich zum Theil aus den Einschränkungen näher ersehen, welche die dramatischen Vorstellungen damals erfuhren. Es sollten fortan nämlich 1) nur noch 6 bis 8 größere Schauspielertruppen concessionirt, die kleineren aber aufgehoben werden; 2) die Darstellungen auf die Geschichte der Heiligen und auf gute Handlungen beschränkt bleiben; 3) in einer Woche nie mehr als eine neue Komödie zur Aufführung kommen; 4) der Kleiderluxus beschränkt und das Costüm während der Darstellung nicht gewechselt werden, es sei denn, das Stück mache dies unumgänglich nöthig; 5) alle unanständigen Tänze wegfallen; 6) Niemand außer den Schauspielern die Ankleidezimmer derselben besuchen; 7) die Vorstellung nicht später als im Sommer um 3, im Winter um 2 Uhr beginnen dürfen; 8) jede Aufführung der Ueberwachung der Justiz unterstellt und den Müssiggängern streng untersagt sein, sich unter die Schauspieler zu mischen; 9) wurden die Aufführungen in Privathäusern unter Aufsicht des Präsidenten von Castilien gestellt.

Wie wenig diese Vorschriften aber beachtet wurden, ergibt sich schon daraus, daß 1647 ein Schauspieler Christoval Santjago Ortiz dem König ein Memorial überreichen konnte, worin er um Aufrechterhaltung der Ordnung im Schauspielwesen nachsucht. Gab es doch schon zu dieser Zeit statt der berechtigten 6 bis 8 Schauspielertruppen deren wieder an 40 mit beiläufig 1000 Mitgliedern. Bei

*) a. a. O. II. S. 671.

Calderons Tode hatte, wie Ticknor*) sagt, fast jedes Dorf sein Theater. Und nach wie vor bildeten die Leidenschaften und Verirrungen des Herzens und Bluts den hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellungen.

Wie in den neunziger Jahren, hatten jene Einschränkungen zwar zur Folge, daß die comedias divinas und autos wieder mehr in den Vordergrund traten; wie denn Calderon, der 1651 in den geistlichen Stand trat, dieselben wahrscheinlich erst jetzt zu höchster Blüthe gebracht hat, aber nur kurze Zeit später begann der Sinn für die geistlichen Spiele wieder zu sinken und unmittelbar nach Calderons Tode erstarben sie völlig in der Provinz und fristeten in Madrid zwar noch ein längeres, aber dem Siechthum völlig verfallenes Leben.

Obschon die spanische Bühne zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichte, das spanische Drama auf die Bühnen aller Länder übertragen, spanische Schauspieler dahin berufen wurden, so war der Stand dieser letzteren im Allgemeinen doch kein geachteter. Sie waren den Launen der Mosqueteros, die nicht selten von dem Willen eines Einzelnen geleitet wurden, ebenso preisgegeben, wie die Stücke der Dichter. Um 1680 regierte in Madrid ein Schuster die Bühne. Ticknor berichtet von einem Anderen, dem 100 Realen geboten wurden, damit er ein neu aufzuführendes Stück günstig behandle, er erwiderte stolz, daß er dasselbe erst sehen müsse, und ließ es dann auspfeifen. Man bediente sich hierzu der Pfeifen und Schlüssel, die von Nachtwächterknarren und Schellen secundirt wurden. Der höchste Grad des Beifalls sprach sich dagegen in dem Zurufe: Victor! (der Sieger) aus. So abhängig aber hiernach der Schauspieler auch war, so übte er doch selbst wieder über den Dichter eine ähnliche Herrschaft aus. Figueroa erzählt, daß die Dichter genöthigt waren, den Unternehmern zu schmeicheln, damit ihre Stücke zur Aufführung kamen, und sie von den Schauspielern bei den Proben unhöflich und geringschätzig behandelt wurden. Cervantes, Lope de Vega, Alarcon, selbst Calderon weisen auf dies unwürdige Verhältniß hin, das sich freilich in verschiedenen Abtönungen zu allen Zeiten und bei allen Nationen wiederholt hat.

---

*) a. a. O. S. 82. Doch sollen auch schon um 1636 an 300 Schauspielertruppen gleichzeitig im Lande herumgezogen sein.

VI. Calderon's Leben, Werke und Zeit.

Sein Leben. — Verhältniß zum Hof und Philipp IV. — Ausgaben seiner Werke. — Sein Brief an den Herzog von Veregua. — Sein Tod. — Verschiedene Beurtheilung seiner Bedeutung. — Spanisch-katholischer Charakter seiner Lebensauffassung und seiner Dichtung. — Geschmack und Zustand der Zeit. — Seine Kunstanschauung, ihr Verhältniß zur Gegenwart und der Fortschritt, den sie bedingte. — Seine Originalität. — Verhältniß zu Shakespeare. — Seine Sprache. — Chronologische Folge seiner Dramen. — Eintheilung derselben. — Die Autos. — Die religiösen Schauspiele. — Die symbolischen Schauspiele. — Die historischen und novellistischen Schauspiele. — Die Lustspiele. — Die mythologischen Festspiele.

Auch Calderon gehört noch zu den Zeitgenossen Lope de Vega's; allein er war ein Jüngling, als dieser bereits im Zenith seines Ruhms stand. Seine Jugend war von wesentlich anderen Eindrücken als die seines großen Vorgängers beeinflußt. Nicht so wie dieser fand er das nationale Drama in einem fast noch chaotischen Zustand der Gährung und des Emporringens vor, sondern in seiner vollen Blüthe und in seinen Grundformen bestimmt. Die eigenthümliche Richtung der Geister, welche man mit dem Namen des Gongorismus bezeichnet hat, und gegen welche Lope de Vega sich so ablehnend verhielt, sollte grade durch ihn, der sich ihr nicht zu entziehen vermochte, zu höherer Entwicklung kommen. Und obschon er nicht darauf ausging, neue dramatische Formen ins Leben zu rufen, sondern nur die überlieferten zu künstlerisch reinerer und bedeutenderer Ausbildung zu bringen und ihnen einen vertiefteren Inhalt zu geben, war die Eigenthümlichkeit seines Geistes doch eine zu große, als daß er nicht eine neue Phase in der Entwicklung des neuen Dramas hätte eröffnen, neue eigenartige Muster aufstellen und eine neue Schule begründen sollen.

Don Pedro Calderon de la Barca Barreda, Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Riaño*), wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren. Er entstammte väterlicherseits einem alten Geschlechte, welches im Range der Hijosdalgo's stand und seinen Sitz unweit Burgos im Thale Carriedo hatte (aus dem auch Lope de Vega's

*) Die wenigen über ihn auf uns gekommenen Nachrichten verdanken wir theils den Mittheilungen seines Freundes Vera Tassis y Villaroel in dessen Ausgabe der dramatischen Werke des Dichters (Madrid 1682—91), theils denjenigen, welche in Agustin de Lara's Obelisco funebre (Madrid 1684) enthalten sind.

Voreltern hervorgegangen waren). Seine Mutter, Doña Ana Maria de Henao y Riaño gehörte ebenfalls einem alten Geschlechte an, das von Henegau eingewandert, den Riaño's, Infanzonen von Aragon, verwandt wurde, woher auch die Namen Henao y Riaño. Sein Vater bekleidete unter Philipp II. und III. eine Stelle im Schatzamte. Er selbst empfing seine erste Bildung im großen Collegium der Compañia, einer Jesuitenschule, worauf er die Universität Salamanca bezog. Wie Lope de Vega's, entwickelte sich auch sein Genius früh. Kaum 13 Jahre alt, soll er sein erstes Schauspiel: El carro del cielo (Der Himmelswagen) geschrieben haben. 1619 verließ er bereits die Universität. 1620 und 21 betheiligte er sich an den schon früher erwähnten poetischen Wettkämpfen, welche bei den Festen der Seligsprechung des heiligen Isidor von Madrid unter dem Vorsitz Lope de Vega's daselbst stattfanden und errang dabei einen Preis. Schon vorher wird er als dramatischer Dichter erwähnt. — Wie so viele Poeten der Zeit vertauschte gelegentlich auch er die Feder im Dienste des Vaterlands mit dem Schwerte. Im Jahre 1625 ging er als Soldat zur Armee nach Italien und nahm noch in demselben Jahre an der Belagerung der Festung Breda in Flandern Theil, wo er wohl auch sein Schauspiel: El sitio de Breda (Die Belagerung Breda's) geschrieben hat. 1630 war er wieder in Madrid, wohin er, nach Schack, vom König selbst berufen worden sein soll, und nur zwei Jahre später konnte ihn Montalvan schon als einen berühmten Dichter bezeichnen. Erst nach Lope de Vega's Tode scheint er jedoch die förmliche Anstellung als Hofdichter erhalten, dann aber sich Philipp IV. durch sein Talent sehr bald unentbehrlich gemacht zu haben, dessen Feste er in unerschöpflicher Weise zu schmücken und zu verschönern verstand. Philipp IV., der selbst Theaterstücke geschrieben haben soll, jedenfalls aber mit den Dichtern seines Hofs die Pläne zu Stücken entwarf und erörterte, der bei all seiner steifen Förmlichkeit die phantastischen Dichtungen am meisten begünstigte und ohne dies je durch ein Lächeln seines ernsten Mundes zu verrathen, dem anmuthigen, ja selbst dem freien Scherz mit Behagen sein Ohr lieh, blieb dem großen Dichter in seiner Gunst bis zum Tode getreu. 1637 erhob er ihn zum Ritter des Ordens von St. Jago, als welcher sich dieser im

Jahre 1640 und zwar gegen den Wunsch seines Königs, am Kampfe gegen die Aufrührer in Catalonien betheiligte, er häufte, nachdem derselbe 1651 in den geistlichen Stand getreten war, verschiedene kirchliche Würden und Pfründen auf ihn, er verlieh ihm 1653 eine Caplanstelle zu Toledo, und erhob ihn 1663 sogar, um ihn für immer in seiner Nähe zu halten, zu seinem Ehrencaplan. In diesem Jahre ließ sich der Dichter in die Congregation von San Pedro aufnehmen, welcher er später sein großes Vermögen vermachte, da er, mit Ausnahme einer Schwester, der Nonne Dorotea im Kloster S. Clara zu Toledo, welcher er eine Rente aussetzte, ohne nähere Verwandte starb, 25. Mai 1681*). — Sein geistlicher Stand hinderte ihn ebenso wenig, wie einst Lope de Vega, an der weiteren Thätigkeit für die Bühne. Doch hat er seit dieser Zeit seine Kraft wohl vor Allem dem geistlichen Drama gewidmet. 37 Jahre lang lieferte er die Autos zu den Fronleichnamsfesten Madrids und auch von den Domkirchen zu Toledo, Granada und Sevilla ist er mit Abfassung dieser Dichtungen betraut worden.

Calderon selbst hat keine seiner Komödien durch den Druck veröffentlicht, aber schon während seines Lebens sind durch buchhändlerische Speculation viele derselben, nicht selten verderbt und verändert, sowie viele fremde (nach Vera Tassis 115 nur ihm allein bekannte) unter seinem Namen erschienen. Dies veranlaßte im Jahre 1680 einen der Bewunderer des greisen Dichters, den Herzog von Veragua, diesen um ein Verzeichniß aller von ihm verfaßten Dramen und um die Herausgabe derselben, insbesondere seiner Autos zu bitten (von denen Calderon einen Band 1676 veröffentlicht hatte), indem er ihm zugleich für diesen Zweck sein Vermögen zur Disposition stellte**). Folgendes ist die auch zur Beurtheilung der Zeitverhältnisse interessante Antwort des fast achtzigjährigen Dichters:

„Verehrtester Herr! Wohl bedurfte es des hohen Glücks, im Gedächtniß Eurer Excellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu trösten, in die ich mich in Folge

*) Zwei Brüder waren ihm im Tode vorausgegangen. — Nach Klein soll noch vor Kurzem ein Nachkomme der Familie Barca zu Mora in der Provinz Toledo als schlichter Bürger gelebt haben.

**) Zuerst mitgetheilt in Agustin de Lara's Obelisco funebre, in's Deutsche von Malsburg übertragen, von Schack (a. a. O. III. S. 276) bereits abgedruckt.

eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit schwer gemachten Falles befinde. Ich war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um E. E. nicht durch fremde Hand zu schreiben, verschob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergestellt, mich im Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht verloren, E. E. meinen Gehorsam zu beweisen, indem dieser Aufschub mir gedient hat, auf Erfüllung dessen, was Sie mir befohlen, und dessen, weshalb Sie mich geschmält haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen, wobei ich jedoch einen höheren Werth auf das Schmälen, als auf den Befehl lege. Sollten die erwähnten Gründe zu meiner Rechtfertigung nicht hinreichen, so möge das die Verzögerung meiner Antwort entschuldigen, daß es mir an Worten fehlte, die Hochschätzung, Ehrfurcht und Ergebenheit auszudrücken, wozu mich die mir von E. E. erwiesene unverdiente Ehre auffordert. Doch dieser Entschuldigungsgrund hört auch jetzt nicht auf; nachdem ich über den Ausdruck nachgedacht habe, fehlt er mir wie zuvor; ich muß meine Hoffnung darauf bauen, daß Ihr Wohlwollen mich vertrete, denn Ihr hoher Sinn allein kann mir das Aussprechen der Dankbarkeit erlassen; und so darf ich zu der Pflicht, welche Ihr Befehl mir auflegt, übergehen."

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannigfaltigen Kränkungen, welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, meine schlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke ohne meinen Willen an's Licht zu ziehen, bürden sie mir auch noch die fremden auf, als wenn ich an meinen eigenen Irrthümern nicht genug hätte, und selbst diese geben sie schlecht abgeschrieben, schlecht corrigirt, mangelhaft und unvollständig, so daß ich E. E. versichern kann, daß ich meine Schauspiele, wiewohl sie mir nach ihren Titeln bekannt sind, dem Context nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Gesicht gekommen sind, waren, ich gestehe es, mein; doch ich läugne, daß sie es noch seien, so sich selbst unähnlich haben sie die gestohlenen Copien einiger kleinen Diebe gemacht, die vom Verkauf derselben leben, weil es Andere gibt, die sich von ihrem Ankauf nähren, ohne daß sich diesem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des geringen Werthes, den Diejenigen auf diese Gattung des Diebstahls legen, welche, von der Ungerechtigkeit desselben in Kenntniß gesetzt, dafür halten, daß die Poesie mehr ein Fehler dessen sei, der sie ausübt, als ein Vergehen dessen begründe, der sie in üblen Ruf bringt. Diese Keckheit und die wenige Beachtung, deren die Herren Specialrichter der Druckereien und Buchhandlungen meine verschiedentlich geführte Klage gewürdigt, haben mir einen solchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein anderes Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu stellen und gleichfalls Geringschätzung für mich selbst zu tragen. In dieser Gesinnung dachte ich mich zu erhalten, als das unverhoffte Glück, daß E. E. sich meiner erinnere, mich dergestalt belebt, daß ich unter Ihrem Schutze den Druck der Autos fortsetzen will; denn diese sind das Einzige, was ich aufzusammeln bemüht gewesen bin, damit sie nicht das widrige Schicksal der Schauspiele erfahren möchten. Ich war bei einer so geheiligten Materie in Sorgen, denn ein Versehen, sei es der Feder oder des Druckers, kann den Sinn seiner Stelle der Gefahr der Mißbilligung aussetzen. So übersende ich denn E. E. das Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe, und füge die Uebersicht der Schauspiele hinzu, die sowohl in verschiedenen Büchern zerstreut sind, als bis-

her unverletzt im Dunkel aufbehalten worden, damit Sie über das Eine und das Andere verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortsetzen, sobald ich wiederhergestellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig sind und die ich Ihnen wünsche.

Madrid, den 24. Julius 1680.

E. E. ergebenster Capellan
Don Pedro Calderon de la Barca."

Der Dichter kam jedoch nicht dazu, den hier ausgesprochenen Vorsatz der Herausgabe seiner Autos zur Ausführung zu bringen. Die dem Briefe beigefügten Verzeichnisse haben aber den hauptsächlichsten Anhalt für die Bestimmung der ihm zugehörenden Dramen gegeben. Sie enthalten die Namen von 111 Comedias und von 70 Autos. Doch konnten später noch 10 andere Comedias ausfindig gemacht werden, die ihm mit Sicherheit zugehören, wodurch sich die Zahl derselben auf 121 erhöht. Die erste von Vera Tassis 1682, d. i. also unmittelbar nach des Dichters Tode, besorgte Gesammtausgabe der Comedias*) enthält aber nur 108. Tassis wollte den 9 Bänden dieser Ausgabe noch einen 10. folgen lassen. Dieser ist jedoch niemals erschienen und von den dafür angekündigten Stücken hat sich bis jetzt nur ein einziges auffinden lassen. Ueberdies hat sich Calderon noch an der Dichtung verschiedener anderer Comedias betheiligt. Saynetes werden demselben von Vera Tassis an 100 zugeschrieben, doch ist bis jetzt nicht ein einziges von ihnen entdeckt worden; auch von den Loas scheint nur eine geringe

*) Madrid 1682—91. 9 Bde. Ihr ging schon eine von Calderons Bruder José (der 1645 als Officier bei Camarasa fiel) besorgte Ausgabe voraus: D. José Calderon, Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca. I. y II. P. Madrid 1640. Sie muß später von anderer Hand fortgesetzt worden sein, da 1664 noch ein III., 1672 ein IV. Bd. erschien. Calderon gab in der Vorrede zu seinen Autos die Aechtheit der in dieser Sammlung enthaltenen Stücke indirect zu, ohne sich jedoch deutlich darüber auszusprechen. Später folgte die Ausgabe des D. Juan Fernandez de Apontes. Madrid 1760—63, 11 Bde., die schon um Vieles sorgsamer ist. Die erste kritische Ausgabe ist die von J. J. Keil, Comedias de Don Calderon d. l. B. Leipzig 1827—30, 4 Bde.; die sorgfältigste aber die von D. Eug. Hartzenbusch für die Samml. Ribadeneira besorgte Ausgabe: Comedias de Don P. Calderon etc. Coleccion mas completa que todas las anteriores. 1848—50, 4 Bde. Sie enthält 122 Com., von denen 10 ihm nur theilweise zugehören. Von den Autos erschien die erste Ausgabe zu Madr. 1717, 6 Bde.; eine zweite von Apontes Madr. 1759—60, 6 Bde.

Zahl erhalten geblieben zu sein. Mehr dagegen von seinen übrigen poetischen Werken*). Für die Altersbestimmung der Comedias ist besonders die Ausgabe seines Bruders D. José de Calderon von großem, doch immer nur relativen Werth. Für Andere bieten ausdrückliche Hinweise und Zeitbeziehungen einen mehr oder weniger sicheren Anhalt. Ich muß hierfür bei der Beschränktheit des mir gegebenen Raums auf die Untersuchungen Valentin Schmidts**) und Schacks***) verweisen und mich auf nur einige Bemerkungen beschränken. Nach Philipp IV. Tode (1685) dauerte zwar Calderons Verhältniß zum Hofe insofern fort, als er noch immer mit der Dichtung der höfischen Festspiele betraut wurde; allein diese Spiele fanden jetzt seltner statt, wie Carl II. überhaupt nur geringen Antheil am Theater und an der dramatischen Dichtung nahm, daher Antonio Solis nach des Dichters am 25. Mai 1681 erfolgtem Tode von diesem sagen konnte: „Er starb ohne Mäcen". Eine andere briefliche Bemerkung desselben†) scheint indeß, wenigstens in ihrem letzten Theile, nicht ganz zutreffend. Es heißt nämlich hier: „Dieser gute Freund, Don Pedro Calderon, ist gestorben und singend, wie man vom Schwane sagt, denn er strengte inmitten der Krankheitsgefahr all seine Kräfte an, um das zweite Auto del Corpus zu Ende zu bringen, und als er es beendigte, endete er selbst: Das ‚Auto Don Melchior de Leon' (Tassis gibt dagegen Hado y Divisa als letztes Auto des Dichters an). Wie ich höre, soll es eines seiner besten Autos sein. Ich empfinde schmerzlich diesen Verlust in aller Stärke der vieljährigen Freundschaft, die uns verband und es kränkt mich tief, daß kein Einziger aus Spanien's Adel hervortrat, um dem Hingeschiedenen die letzte Ehre zu erweisen und die Erfüllung dieser Pflicht den Schauspielern und der Leichenrede des Trinitariers Guerra, als einzigen Verehrern des Dichtergeistes überlassen blieb. Die Enttäuschung reicht hin, um von dem ekelhaften Geruch, in den sich die Beifallsspenden dieses Lebens

*) Sie sind, so weit sie an's Licht gezogen, von De Castro, Poesias de Calderon ꝛc., Cadiz 1848, herausgegeben worden.

**) Kritische Uebersicht und Anordnung der Dramen Calderons de la Barca. Wiener Jahrb. 1822. XVII.—XIX.

***) a. a. O. III. S. 283 S. a. Hartzenbusch und Ticknor a. a. O., Supplementb.

†) An Don Alonso de Carnero vom 11. Juni 1681.

auflösen, zu überzeugen"*). Denn wenn es auch zutrifft, daß Calderons Leiche, seinem letzten Willen gemäß, in einfachster Weise in der Heilandskirche beigesetzt wurde, so fand doch wenige Tage später eine allgemeine und mit großer Pracht ausgerichtete Leichenfeier statt, welcher dann ähnliche in Valencia, Neapel, Lissabon, Mailand und Rom folgten. 1840 wurden die Gebeine des großen Dichters in die prachtvolle Kirche von Atocha (Klein sagt nach dem Kirchhof von San Nicolas) überführt. Die Lobrede, welche ihm Vera Tassis in dem oben angeführten Werke gehalten, gibt an Ueberschwänglichkeit derjenigen Montalvans auf Lope de Vega nichts nach.

Calderon war, wie schon das von ihm erhaltene Bildniß beweist, von edlem, gewinnenden Aeußeren, mildem, anspruchslosen und heiteren Wesen. Er war eine contemplative Natur und bei aller Strenggläubigkeit ein philosophischer Geist, frei von Gehässigkeit, von Verfolgungssucht und Fanatismus. Von den großen dramatischen Dichtern Spaniens war vielleicht er der einzige, den Niemand befeindete, dem wie der glänzendste Nachruhm, so auch die unbestrittenste Anerkennung seiner Zeit zu Theil geworden ist. Man hat gesagt, daß über ihn und seine Werke mehr geschrieben worden sei, als über alle anderen spanischen Dramatiker zusammen. Besonders in Deutschland ist er lange in einer Weise gefeiert worden, als ob sich der Glanz des ganzen spanischen Dramas zu einer Glorie um sein Haupt gesammelt hätte. Aug. Wilh. Schlegel ist in dieser Bewunderung allen Anderen vorausgegangen, obschon er selbst erst von Bouterwek dazu angeregt worden war. Er hat das fast erstorbene Interesse für das nationale spanische Drama nicht nur bei uns, sondern im gesammten Europa, ja in Spanien selbst wieder geweckt*). Erst neuer-

---

*) Nach Klein (a. a. O.) XI.a. S. 456.

**) Die Uebertragungen spanischer Poesien von A. W. Schlegel begannen bereits 1795. Sein „Spanisches Theater" erschien (Berlin) 1803—9. Seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Heidelberg) 1805—11. Schon vorher trat Bouterwek mit seiner Geschichte der spanischen Literatur (Gött.) 1804, hervor. Früher noch hatten Lessing und Wieland auf das spanische Drama hingewiesen. Großes Verdienst um die Kenntniß des Dichters erwarb sich F. W. Schmidt durch die bereits angeführte Kritische Uebersicht 2c. und das von seinem Sohne Leopold herausgegebene Werk: „Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert" 2c. (Elberfeld 1857); ferner Leop. Schmid, Ueber die vier größten spanischen Dramatiker; Karl Zimmermann, Deutsche Pandora, 3 Bde., Karl Rosenkranz, Ueber Calderons Trag. v. wunderthätigen

dings, als man die übrigen, durch die also erhobene und beleuchtete Gestalt Calderons in Schatten gestellten dramatischen Dichter dieses Landes mehr und mehr an das Licht zog, hat jenes begeisterte Urtheil eine gewisse Abschwächung erfahren, die zum Theil wieder zu weitgehend ist. Ganz hat man sich freilich den Vorzügen und der eigenthümlichen Größe seines Geistes niemals verschließen können.

Die Reaction, welche jenem ersten überschwänglichen Enthusiasmus, jener fast ausschließenden Bevorzugung folgte, war nicht minder natürlich, als diese letztere selbst. Denn Allen, welche am Ende

---

Magus, Leipz. 1829; Malsburg in den Einleitungen zu seinen Uebersetzungen; Schack a. a. O. III. S. 38; Ticknor a. a. O. II. S. 3; Klein a. a. O. XI. S. 447; Alb. Lista a. a. O.; Hartzenbusch im Vorw. zu seiner Ausgabe d. Calderon (s. o.); Chasles (a. a. O.); Linguet (im Vorw. zu seinen Uebersetzungen). Von deutschen Uebersetzungen sei hier hingewiesen auf A. W. Schlegel, Span. Theater (Ueber allem Zauber Liebe; Blume und Schärpe; der standhafte Prinz; die Andacht am Kreuz; die Brücke von Mantibile); d. Verfasserin von Rolands Abenteuer, Gotha 1825. Don Gomez Arias' Liebchen, der Liebhaber als Gespenst. Gries, Schausp. des Don Pedro Calderon, 2. Aufl. Berlin 1840. 8 Bde. Das Leben ein Traum; die große Zenobia; das laute Geheimniß; der wunderthätige Magus; Eifersucht das größte Scheusal; die Verwicklungen des Zufalls; die Tochter der Luft; die Dame Kobold; der Richter von Zalamea; drei Vergeltungen in einer. Hüte dich vor stillem Wasser; die Locken Absalons; der Verborgene und die Verkappte. Don Gomez Arias' Liebchen; der Arzt seiner Ehre.) Supplementband von der Verfasserin von Rolands Abenteuer, Berlin 1850. (Der Maler seiner Schande; Glück und Unglück des Namens.) Malsburg, Schauspiele des D. P. Calderon d. l. B. Leipzig 1819, 6 Bde. (Es ist besser als es war; Es ist schlimmer als es war; Fürst, Freund, Frau; Wohl und Weh; Haß und Liebe; Echo und Narciß; das Gartenungeheuer; Weine, Weib, und du wirst siegen; der Graf Lucanor; der Schultheiß von Zalamea; Weiße Hände kränken nicht.) — Ad. Martin, Schauspiele von P. Calderon d. l. B. Leipzig 1844, 3 Bde. (Des Armen Wesen sind Anschläge; Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge; Für heimliche Beleidigung heimliche Rache; Leonid und Marfissa; Phaeton; Haß und Liebe; die drei größten Wunder; Liebe, Ehre, Macht; Apollo und Klymene.) — Schack, Spanisches Theater. (Chrysanthus und Daria.) — Eichendorff, Geistliche Schauspiele des Calderon d. l. B. Stuttgart und Tübingen 1846, 2 Bde. (Gift und Gegengift; das große Welttheater; König Ferdinand der Heilige; das Schiff des Kaufmanns; Balthasars Nachtmahl; der göttliche Orpheus; der Maler seiner Schande; die eherne Schlange; Amor und Psyche; der Waldesdemuth Krone; der Sünde Zauberei.) — Lorinser, Geistliche Schauspiele des Calderon d. l. B. Regensburg 1856 u. f., 3 Thle. — Rapp, Spanisches Theater. (Das Festmahl des Belsazar (auch bei Braunfels, von dem es übersetzt ist); Hüte dich vor stillem Wasser.) Gomez Arias' Liebchen.

des vorigen Jahrhunderts zuerst wieder mit dem spanischen nationalen Theater bekannt wurden, mußte es ganz so ergehen, wie denen, die sich zum ersten Male von dem fremdartigen Zauber tropischer Länder ergriffen fühlen und um ihren Landsleuten einen Begriff von den Eindrücken, die sie daselbst empfunden, zu geben, bemüht sind, zunächst auf die fremdartigsten dieser Erscheinungen hinzuweisen. Keiner der spanischen dramatischen Dichter kann aber hierin allein schon den Vergleich mit Calderon aushalten, in dem sich das specifisch spanische und hierin das orientalische und das katholische Element zu höchstem Glanze entfaltet hat, freilich nur, weil er zugleich ein so überaus tiefsinniger und phantasievoller Dichter war. Einem so feinen Beurtheiler wie Schlegel konnte das letztere ebensowenig entgehen, wie daß in ihm auch das eigentlich Dramatische vor allen spanischen Dichtern zu höchster Ausbildung gekommen ist und er hiermit eine Tiefe der Lebensauffassung wie kein Zweiter verband.

Man dürfte hiergegen einwenden, daß Calderon den nationalen Charakter des Spaniers gar nicht so rein in seinen Werken zur Darstellung gebracht habe, sondern dieser darin vielmehr durch das Medium des Geistes und der Bildung der höfischen Kreise seiner Zeit gebrochen und getrübt erscheine, in einem Maße sogar, daß ihn ein Dichter, wie Grillparzer, beschuldigen konnte, überall nur von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein. Ich habe an anderer Stelle schon einräumen können, daß diesem Urtheile eine beschränkte Wahrheit zu Grunde liegt, daß Calderon allerdings von dem Geiste der Zeit und insbesondere von dem der höfischen Kreise beeinflußt war; vergessen dürfen wir dabei aber nicht, daß dieser Geist und vor Allem diejenigen Erscheinungen desselben, welche man in dem Begriffe des Gongorismus zusammengefaßt hat, nur deshalb zu so dauernder Blüthe und Herrschaft in Spanien gelangen konnten, weil sie der Natur des spanischen Geistes im Allgemeinen entsprachen und daß zu der Form, welche das Drama durch Calderon gewann, dieses schon seit Juan de la Cueva fortgesetzt hingestrebt hatte. Gewiß war der Geist, welcher die alten Volksromanzen beseelte, ein wesentlich anderer und von fremden Einflüssen und Beimischungen reinerer, nur daß er schon längst, wie aus dem Leben, so aus der Dichtung entschwunden war. Er gehörte noch Zuständen einer Entwicklung an, aus denen

ein großer dramatischer Dichter, ein großes Drama nie unmittelbar hätte hervorgehen können. Wohl suchten einzelne Dichter diesen Geist auf der Bühne neu zu beleben, wie er sich wohl auch im Leben in den einfacheren Verhältnissen ländlicher Abgeschiedenheit, in den Thälern der großen Gebirge, besonders des Nordens, zum Theil noch erhalten hatte; immer aber geschah es in einem gewissen Gegensatze zu ihrer eigenen Zeit. Ein Dichter wie Cervantes, welcher in seinem Don Quijote einen universelleren Standpunkt vertrat, wurde eben deshalb vom Auslande und der Nachwelt doch noch höher geschätzt, als von der eigenen Zeit in dem eigenen Lande.

Kein Zweifel, daß Lope de Vega und mehr noch Alarcon in vielen ihrer Werke den Anschauungen und dem Empfinden der Deutschen und dieses Jahrhunderts verwandter gewesen wären und eine geringere Verwirrung in den Dramatikern jener Tage hervorgebracht hätten, als diejenigen Calderons, aber immer nur darum, weil diese Dichter der Natur etwas näher standen, als er, und minderen Grades in der Eigenthümlichkeit des spanischen Geistes befangen waren. Es war auch einer der Gründe, weshalb Calderon Lope in der Schätzung seiner Landsleute allmählich verdrängen und Alarcon keine eigentliche Popularität gewinnen konnte.

Um wie viel phantastischer in Spanien auch das Leben jener Tage als heute das unsere war, so genügte dem Spanier der bloße flache Abdruck desselben doch nicht. Er verlangte vor Allem eine Befriedigung der Phantasie und mit allen Mitteln, welche nicht sowohl die Bühne, als welche die Poesie an die Hand gab. Denn wundergläubig, wie er nun einmal war, galt ihm das Wunderbare höher als die Wahrscheinlichkeit. Was ihm das Leben in zerstreuten Bildern bot, dem wollte er auf der Bühne durch Concentration, Steigerung und Vertiefung eine erhöhte Bedeutung gegeben sehen. Er verlangte hier nach einer Sublimation der es bewegenden Kräfte und dieses alles in einer durch Feinheit, Grazie, Sinnigkeit ausgezeichneten poetischen Form. Er wollte das Kunstwerk nicht über der Naturwahrheit vergessen, sondern, selbst in der stärksten Ergriffenheit von der Situation, sich eines künstlerischen Genusses bewußt werden. In diesem Sinne war Tirso de Molina schon über Lope de Vega hinausgegangen, und Calderon überflügelte jetzt auch noch ihn.

Es würde jedoch irrig sein zu glauben, daß dieser sich deshalb von den Verhältnissen des wirklichen Lebens allzusehr hätte entfernen müssen. Vielmehr war er der feinste Kenner und Zeichner der Sitten der Zeit. Zwar liest man bei Ticknor von dem Bericht eines Engländers, der 1623 ein ganzes Jahr in Madrid verbrachte und damals schon unter anderem berichtete: „Man hört hier in langer Zeit nichts von einem Zweikampfe"; was in einem gradezu schreienden Gegensatze zu den Sittenschilderungen der Calderon'schen Comedias steht, in denen zuweilen, wie z. B. in Antes que todo es mi dama (Meine Dame über Alles) bis zu fünf Duelle vorkommen. Ein ausführlicher von Schack mitgetheilter Bericht der Gräfin d'Aulnoy aus dem Jahre 1679 läßt aber keinen Zweifel darüber, daß die Darstellungen Calderons dem wirklichen Leben und den es bewegenden Anschauungen und Empfindungen nur allzusehr entsprachen. Ich hebe davon nur einige Sätze hier aus*).

„Wenn ich Dir alle tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest Du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, gibt gewöhnlich die Veranlassung dazu." — „Die Eifersucht ist die herrschende Leidenschaft, aber man behauptet, daß man hierzu weniger von der Liebe als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens getrieben werde, daß man nicht ertragen könne, einen Anderen sich vorgezogen zu sehen und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich dies nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen."

„Die unverheiratheten Männer steigen Nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Cavalcaden geschehen zu Ehren der Damen und die spanischen Cavaliere würden diese Stunde nicht um Alles in der Welt verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen bisweilen in den Garten ein und steigen womöglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr trotzen; sie wagen sich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten schläft, und man hat mir gesagt, daß sie sich in dieser Art oft Jahre lang sehen, ohne daß sie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort sprächen."

---

*) Schack a. a. O. III. S. 233.

„Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben; und was ich, abgesehen von der zärtlichen Sorgfalt, den Liebesdiensten und der Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben keinen Pardon) besonders unvergleichlich finde, das ist die Treue und die Verschwiegenheit." — „Die Damen besuchen sich viel untereinander und nichts ist ihnen leichter, als einen Schleier überzuwerfen, sich durch die Hinterthür fortzuschleichen, in eine Sänfte zu steigen und sich, wohin sie wollen, tragen zu lassen. Besonders kommt ihnen hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen sich gegenseitig unverletzliche Geheimhaltung gelobt haben; welcher Streit auch unter ihnen vorfallen mag, so öffnen sie doch nie den Mund, um einander zu verrathen." — „Es geschieht bisweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, sehr einfach gekleidet, sich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Cavalier verfolgt sie und sucht mit ihr zu sprechen; durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an einen anderen Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben, zu ihm: ich beschwöre Euch, hindert diesen Zudringlichen, mich weiter zu verfolgen! Diese Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl, er fragt den, über welchen sie sich beklagt, warum er die Dame belästige, rathet ihm, sie in Ruhe gehen zu lassen, und muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen; so endet die Begegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt. Das Schönste dabei aber ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame auf diese Art vor den Nachstellungen eines Zudringlichen schützt und ihr behülflich ist, ihren Geliebten in die Arme zu eilen."

Klingt das nicht ganz, als ob man Auszüge von Vorgängen Calderon'scher Lustspiele läse? Und würden wohl auch die hierin dargestellten Anschauungen, Empfindungen, Leidenschaften das spanische Volk so lange zu fesseln, zu berauschen, zu erschüttern vermocht haben, wenn es dieselben nicht annähernd getheilt, wenn die geschilderten Zustände und Verhältnisse denen des wirklichen Lebens nicht annähernd entsprochen hätten? Gewiß, es würde sie dann fast ebenso fremdartig haben berühren und zum Theil abstoßen müssen, wie heute nur uns.

Wohl waren die Duelle bereits seit lange verboten, aber sie fanden nichtsdestoweniger statt und erhielten Duldung und Schutz. Ja es sind eben diese Verhältnisse, aus denen so viele Collisionen der spanischen Stücke hervorgingen. Wohl hatte das alte castilische Haus- und Familienrecht einer neuen Gesetzgebung weichen müssen, aber es wurde gelegentlich doch noch immer geübt, weil das Gefühl der Hausehre, der Blutrache zu fest in dem Herzen des Spaniers wurzelte. Wie auch wäre dies anders bei einem Volke möglich gewesen, welches bis auf die Gegenwart in seinen Stier-

gefechten an den iberischen Thierkämpfen festhielt und an eine blutige, gewaltsame Justiz so sehr gewöhnt war, daß es die Verbrennung der Ketzer zu einem Schauspiel religiöser Erhebung zu machen vermochte? Auch erklärt es sich aus einer solchen Gewöhnung an das Furchtbare, daß letzteres in den spanischen Schauspielen eine so große Rolle spielt, und die spanischen Lustspiele nicht selten mit einem Todtschlag beginnen oder diesen wenigstens voraussetzen.

Wenn hiernach Calderon unserer heutigen Lebensauffassung und Lebensanschauung fast noch fremder gegenübersteht als all seine Vorgänger, so ist er dagegen in seiner Kunstanschauung uns wieder um Vieles näher gerückt. Schon in Alarcon hatte sich ein Fortschritt in der Auffassung des Dramatischen gezeigt, insofern er das Gewicht auf die Wahrheit seiner Darstellung und in Folge davon auf die Kraft der Motivirung von Charakteren und Handlung legte. Er verlor aber darüber nicht selten etwas von dem Glanz und dem sinnlichen Zauber der Darstellung Lope's und Tirso's. Dagegen verstand Calderon beides mit einander ganz zu vereinigen, indem er zugleich nach einer noch größeren psychologischen Vertiefung der Charaktere und Conflicte, nach einer noch innigeren, kunstreicheren Verknüpfung der Motive strebte und dabei die Form des Ganzen, sowie das dramatische Wesen der Form fast immer fest im Auge behielt. Er hat bestimmter und bewußter als irgend einer seiner Vorgänger erkannt, daß das Drama einen anderen Styl, eine andere Ausdrucksweise und Behandlung als die übrigen Dichtungsformen verlangt. Es ist dies der Grund, weshalb uns bei ihm jedes Heraustreten aus demselben durch längere lyrisch-rhetorische Gedankenspiele und romanzenhafte Erzählungen mehr als bei anderen Dichtern befremdet. Daß wir ihnen aber bei ihm, und in so großer Menge begegnen, beruht wohl hauptsächlich darauf, daß er zugleich die theatralische Wirksamkeit immer beachtete und damals derartige poetische Kunststücke mit zu den Bühnenwirkungen gerechnet wurden. Hat man den theatralischen Sinn dieses Dichters doch immer besonders betont. In der Behandlung der einzelnen Scenen hat er hierin Lope de Vega kaum übertroffen, wohl aber in der Behandlung des Ganzen, in der bis auf die eben erwähnten Unterbrechungen geschlossenen Spannung von Scene zu Scene.

Schack faßt das Ergebniß seiner ebenso geist- wie lehrreichen

Untersuchung der eigenthümlichen Bedeutung des Calderon'schen Genius in folgenden Worten zusammen: „Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwicklung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinne auf die steilste und schwindelerregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch nicht, daß er seinen Vorgängern in jeder Hinsicht überlegen sei und das spanische Schauspiel in allen von ihnen schon mit Erfolg eingeschlagenen Richtungen weiter ausgebildet habe." Schack ist der Ansicht, daß die Vorgänger Calderons im Einzelnen alles geleistet hatten, und das nationale Drama im Wesentlichen festgestellt war, nur die Composition noch mehrentheils eine zu flüchtige gewesen und daher Calderon kaum etwas mehr zu thun übrig geblieben sei, als „die besonnene Erwägung und consequente Durchführung des Planes, so wie die emsige Ausarbeitung des Details zu seinem Grundsatz" zu machen. „Er suchte — heißt es dann weiter — alle Keime des Guten, die er vorfand, durch sorgfältige Pflege zu höchster Blüthe zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige abzuschleifen, und das Lücken- und Sprunghafte zu innerem organischen Zusammenhange zu führen. Er schloß sich auf's engste an seine Vorgänger an, borgte sogar ihre Gerüste, ihre Erfindungen und Pläne, entlehnte ihnen einzelne Scenen und behielt bei, was ihnen schon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit so feinem künstlerischem Sinne, bildete es so glücklich um und fort, machte so viele und so treffliche eigene Zusätze, daß er das Ganze mit vollem Recht als sein Eigenthum ansprechen konnte. Seine Sorgfalt richtete sich nicht allein auf die Anordnung des Planes, den er gleichsam mit dem Winkelmaß auf's genauste abzirkelte, nicht allein auf das richtige Verhältniß aller Theile zu einander und im Ganzen, nicht blos darauf, daß der dramatische Gehalt eines jeden Stückes auf's reinste herausgearbeitet wurde, sondern sie verbreitete sich auch mit ganz besonderem Fleiß auf alle Details, auf den Styl und den Versbau."

Obschon Schack sehr fleißig alles zusammengetragen hat, was Calderon von seinen Vorgängern benützt haben kann, so ist doch auch er an anderer Stelle der Meinung, daß dies bei Weitem überragt werde durch das aus eignen Mitteln vom Dichter gegebene

und man auf diese Entlehnungen überhaupt ein großes Gewicht nicht zu legen habe. Auch würde das religiöse und historische Drama sehr gegen das freierfundene zurückstehen, wenn letzteres nicht in einem bestimmten Umfange zutreffend wäre. Ist aber dem Dichter die Entlehnung von Begebenheiten aus Geschichte und Mythe gestattet, so ist auch nicht einzusehen, warum er die Dichtung und von dieser das Drama nicht selbst wieder als Stoff behandeln dürfte. Andererseits wird aber diese Entlehnung auch ihre Grenze haben müssen, da die Erfindung des Begebenheitlichen ohne Zweifel ebenfalls eine bestimmte künstlerische Bedeutung hat. Es wird in Bezug auf eine solche Entlehnung immer einer gewissen Ferne bedürfen, ehe die poetischen Erfindungen ohne jegliche Schädigung des dichterischen Interesses wieder zum Stoffe neuen poetischen Schaffens gemacht werden können. Auch bleibt Erfindung, schöpferische Gestaltung des Dichters vornehmste Eigenschaft. Selbst noch Aristoteles erklärte dieselbe hierzu, obschon er doch andererseits die historische Treue in größrem Umfange forderte, als wir es heute für nöthig erachten. Dies beweist aber nur, daß die Erfindungskraft des Dichters, besonders des dramatischen Dichters, noch auf andere Ziele als die Fabel gerichtet sein kann, ja, gerichtet sein muß, daß sie sich bei diesem hauptsächlich in der dramatischen Ausgestaltung, in der dramatischen Verknüpfung und Motivirung und in der vollkommenen Versinnlichung des Vorgangs geltend zu machen hat. Wenn Calderon freilich, wie man behauptet, ganze Scenen, ja Acte von anderen Dichtern sich angeeignet und für seine Arbeit ausgegeben haben sollte, so würde dies ein Plagiat sein und wenn er zehntausendmal Calderon wäre. Doch widerspricht es dem oben mitgetheilten Briefe des Dichters so sehr und die Eingriffe und Freiheiten, die sich nach ihm Buchhändler und Buchdrucker, sowie überhaupt Speculanten in Bezug auf die dramatischen Werke der Dichter erlaubten, waren so große, daß ich mich zur Zeit noch gegen eine solche Annahme sträube und diesen Punkt für eine noch immer offene Frage halten zu dürfen glaube. Wenn Calderon Lope auch an Erfindungskraft nicht erreicht haben mag, so war er doch jedenfalls einer der erfindungsreichsten, phantasievollsten Dichter. Wohl war in ihm der künstlerische Verstand ebenso hoch, ja sagen wir höher entwickelt, und gewiß ließ er sich nicht selten von diesem zu einer

allzukünstlichen Verwicklung der Fäden, zu einer allzu berechneten Gegenüberstellung der Charaktere, zu einer allzu spitzfindigen Zerfaserung der Gefühle, zu einer allzu rhetorischen Ausspinnung der Bilder verleiten, welche nicht selten durch ihn die Form gegliederter Abhandlungen erhielten. Doch selbst dann war bei ihm die Phantasie noch in hohem Grade betheiligt. Bildet diese Verbindung von Phantasie und künstlerischem Verstand, dieses Vorherrschen beider im Bunde mit einer auf Kosten der Gemüthskräfte hoch entwickelten Sinnlichkeit doch überhaupt einen Grundzug des von den Arabern, Provençalen und Italienern beeinflußten spanischen Geistes. Mit bloßer Berechnung aber, und wäre sie die subtilste, mit bloßem Messen und Abwägen würde ein wahres Kunstwerk niemals geschaffen werden, besonders nicht Werke von der phantasievollen, sich dem Gedächtniß so fest und tief einprägenden Kraft, wie es die vorzüglichsten Schöpfungen Calderons sind. Vielmehr beruht die Eigenthümlichkeit seines Dramas und der dramatische Fortschritt, der sich in letzterem darstellt, wesentlich darauf, daß er in seinen besten Werken das Hauptgewicht seines künstlerischen Schaffens auf den geistigen Gedanken und darauf legte, daß dieser ein wahrhaft dramatisch gestaltungsfähiger war, um, sowie die Seele den Leib, eine ihm eigenthümliche Form organisch und einheitlich aus sich entwickeln zu lassen. Und das ist es nun eben, wodurch die vorzügilchsten Werke Calderons uns wieder so nahe treten und was wir bei dessen Vorgängern nur ausnahmsweise finden. Ist er doch hierin selbst Shakespeare verwandt. Die Verschiedenheit in den Ergebnissen beider erklärt sich aber theils daraus, daß Calderon so wie er zu seinen künstlerischen Zwecken Alles ergriff, was seine Bühne ihm darbot, die von der englischen so verschieden war, theils aus der Verschiedenheit der Weltanschauung beider. Denn dem spanischen Dichter war der spanische Ehrbegriff und der katholische Glaube das Maß aller Dinge, für Shakespeare lag es in der Sittlichkeit und in dem Adel der menschlichen Natur.

Fast noch größere Sorgfalt als auf die Structur und Entwicklung seiner Stücke verwendete Calderon auf die sprachliche Ausführung. Auch hier suchte er überall die höchsten und feinsten Wirkungen hervorzubringen, theils durch die Kunst des Gedankenausdrucks und durch das Ueberraschende der Redewendungen, theils durch die eigenthümliche Anordnung und Vertheilung der Rede,

sowie durch musikalischen Wohllaut. Dies läßt erwarten, daß Calderon auch von der Verschiedenheit der Versmaße einen entsprechenden Gebrauch gemacht hat. Doch herrschen bei ihm die Romanze und die Redondillenform vor. Bei dieser Sorgfalt und Künstlichkeit tritt freilich die oft fast geflissentliche Vernachlässigung des historischen Costüms, treten die oft ganz absichtlichen Anachronismen um so schärfer hervor.

Calderons Dramen sind an Werth ziemlich ungleich. Dies hängt jedoch nur in geringem Maße mit ihrer chronologischen Folge zusammen. So gehören einige seiner vorzüglichsten Stücke: La vida es sueño, La devocion de la cruz, El principe constante, Peor está que estaba, La dama duende einer frühen Periode schon an. In der Entwicklung der Charaktere und Conflicte scheint er jedoch erst später jene Meisterschaft und Reife erlangt zu haben, die ihn so bewundernswerth machen. Zugleich schwindet dann mehr und mehr das Culteranistische, welches seine früheren Werke noch trübt. In seine spätesten Arbeiten fand es aber doch wieder Eingang.

Die große Zahl der von Calderon erhalten gebliebenen Dramen fordert behufs besserer Uebersicht zu einer Eintheilung derselben auf. Dies ist jedoch, wie wir bei Lope de Vega schon fanden, nicht ohne Schwierigkeit. Nichts scheint z. B. auf den ersten Blick sicherer zu sein, als die Eintheilung derselben in geistliche und in weltliche Spiele, und doch würden, worauf Ticknor schon hinwies, nicht wenige von den zu Calderons comedias divinas zu rechnenden Stücken, sich ebenso gut den historischen oder novellistischen zuordnen lassen. Inzwischen werde ich dieselben doch gruppenweise besprechen und mich dabei im Wesentlichen der von Schack gegebenen Anordnung anschließen*). Auf die einzelnen Dramen würde ich schon des

*) Val. Schmidt (a. a. O.) hat die Schauspiele Calderons in 10 Classen getheilt: 1) Intriguenstücke (com. de capa y espada), 26 an Zahl. 2) Heroische Schauspiele (com. heroicas), 21 an Zahl. 3) Schauspiele aus der Geschichte oder Sage, 10 an Zahl. 4) Schauspiele aus der alten und neuen Geschichte romantisch umgebildet, 10 an Zahl. 5) Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte anschließt, 6 an Zahl. 6) Mythologische Festspiele, 17 an Zahl. 7) Burlesken, 1. 8) Symbolische Schauspiele, 4 an Zahl. 9) Geistliche Schauspiele, 8 an Zahl. 10) Dramen aus der Heiligenlegende, 5 an Zahl. — Die bedenklichste Classe

Raums wegen hier nicht näher eingehen können; doch findet man auch das Nöthige darüber bei Schmidt, Schack und Klein, welche ausführliche Inhaltsanzeigen gegeben haben.

Die Autos*) des Dichters bezeichnen den Höhepunkt dieser Gattung. Sie wurden von seinen Zeitgenossen über alle seine anderen Werke gestellt. Um dies zu begreifen, wird man den katholischen Standpunkt in Betracht ziehen müssen, sowie daß der Sinn für Allegorie in Spanien noch immer lebendig war, und Calderon hier seine Kunst der Bildlichkeit und Beziehung in tiefsinniger Weise entfalten konnte. Die Virtuosität, die er sich hierin auf diesem Gebiete erwarb, scheint er dann auch auf die anderen, doch nicht immer zu ihrem Vortheil, übertragen zu haben. Der Zweck dieser allegorischen Dichtungen, den Hörer in eine transscendentale Welt zu versetzen, wurde von ihm im vollsten Umfange erreicht. Schack lobt mit Recht das Maß, mit welchem der Dichter den Ausdruck dem leitenden Gedanken fast immer untergeordnet hat. Dies zeigt sich auch bei der Behandlung des Komischen, das selbst hier noch nicht ausgeschlossen erscheint. Calderon legt bei diesen

---

ist die der Comedias heroicas, worunter Schmidt diejenigen frei erfundenen Stücke verstand, in denen Könige vorkommen; nicht sowohl deshalb, weil der Name comedias heroicas zu Calderons Zeit noch nicht üblich war (denn Schmidt spricht ja nicht von einer Eintheilung Calderons, sondern nur von der seinigen), wohl aber, weil das angegebene Merkmal keinen entscheidenden Eintheilungsgrund darbietet, selbst wenn es noch weiter dahin präcisirt würde, daß diese Stücke Verhältnisse zwischen Unterthanen und Fürsten zum Gegenstand haben, was sich ja ebensowohl von vielen historischen Stücken und Stücken anderer von Schmidt unterschiedenen Classen aussagen läßt und den Begriff, welchen wir sonst mit heroisch verbinden, nicht trifft. — Noch eine andere Eintheilung gibt Rapp (a. a. O.).

*) Sie wurden schon lange wieder, wie früher, auf hölzernen Gerüsten nach beendeter Procession am Fronleichnamsfeste gespielt. Die Schauspieler fuhren in durch bemalte Vorhänge geschlossenen Carros zunächst mit im Zug und später zu den Gerüsten, an welche die letzteren dann dergestalt angerückt wurden, daß die Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten. Sie selbst dienten theils den Schauspielern als Garderobe, theils konnten sie auch durch Zurückziehen der Vorhänge mit zum Schauplatz gezogen werden. So einfach hiernach diese Vorrichtungen waren, so forderten die Autos ihrem Inhalte nach doch einen ziemlichen Aufwand von Maschinerie. Noch immer fanden die Vorstellungen am Tage statt. Die Lichter, welche man dabei brannte, dienten lediglich zur Erhöhung der Feier des Sacraments. Ticknor theilt (a. a. O. II. S. 13) die Beschreibung eines Fronleichnamsfestes aus dem Jahre 1655 mit. S. auch Supplementbd. S. 99.

Spielen nicht wie Lope de Vega und Tirso de Molina das Gewicht der Darstellung auf das Schwelgerische der Empfindung, auf die Verzückung in Schmerz und in Lust, sondern, wie Leopold Schmidt*) sagt, auf die dialektische Durchführung des katholischen Glaubenssystems. Er verherrlicht den Sieg der christlichen Lehre über die ihr widerstrebenden Formen des Bewußtseins.

Man hat bei Calderons Autos diejenigen, welche ganz frei erfunden sind und nur aus allegorischen Figuren bestehen, von denen zu unterscheiden, welche auch geschichtliche oder mythische Personen in sich aufgenommen und in erstere aufgelöst haben. Zu jener gehören: La vida es sueño (Das Leben ein Traum), El gran teatro del mundo (Das große Welttheater), El pintor de su deshonra (Der Maler seiner Schande); zu diesen: El divino Orfeo (Der göttliche Orpheus), La cena de Baltasar (Das Gastmahl Belsazars), Psiquis y Cupido (Amor und Psyche). Schon aus diesen Gegenständen wird man erkennen, welcher dialektischen Gewandtheit es bisweilen bedurfte, um bei ihrer Behandlung zu einer Verherrlichung des Abendmahls zu gelangen; da diese den Schluß jedes Autos bilden mußte. Auch hier wurde aber zuletzt das Publikum um Nachsicht gebeten.

Zu den religiösen Schauspielen rechnet Schack nicht nur diejenigen Stücke, welche man zu ihrer Zeit comedias divinas nennen mochte, sondern überhaupt alle Stücke, in denen ein religiöses Motiv vorherrschend ist. Auch hier übertrifft Calderon alle seine Vorgänger. Um freilich heute diese Werke genießen zu können, muß man sich ebenfalls auf den Standpunkt des strenggläubigen Spaniers stellen, dem nicht Sittlichkeit, sondern Rechtgläubigkeit Quelle aller Seligkeit und der einzige Weg zu einer Verbindung mit Gott war. Dann aber wird man einige derselben nicht nur zu den großartigsten Werken des Dichters, sondern der gesammten dramatischen Literatur, ja zu den die tiefsinnigsten Probleme behandelnden Dichtungen überhaupt zu stellen haben.

Am freiesten von dem dogmatischen Geiste, der sie beherrscht, erscheint El principe constante**) (Der standhafte Prinz).

---

*) In der Vorrede zu Val. Schmidt's: Die Schausp. Calderons, XXVI.

**) Im Jahre 1635 gedruckt. Uebersetzt von Schlegel. Siehe über ihn die Abhandlung von H. Schulze. Weimar 1611. Auch Val. Schmidt, Die Kirchen-

Es behandelt die Geschichte der Gefangenschaft, des Leidens und Todes des portugiesischen Infanten Fernando, welcher es vorzog, lieber in schmachvoller Gefangenschaft zu bleiben, als eine christliche Stadt an die Ungläubigen für seine Befreiung ausliefern zu lassen. Es zählt zu den schönsten, edelsten Werken der Bühne, ja der Dichtung überhaupt. Einzelne Scenen sind von der rührendsten, andere von der erschütterndsten Gewalt. Besonders hoch hat man immer die Scene des Prinzen mit der Prinzessin Phönix und die letzte Begegnung mit dem Sultan gestellt, sowie diejenige, in welcher der Geist des vollendeten Prinzen sich an die Spitze des nächtlich anstürmenden christlichen Heeres stellt, und die Fackel voraustragend, demselben zum Siege leuchtet.

Zu dieser machtvollen Dichtung bildet El Josef de la mugeres*) (Der weibliche Joseph) in gewissem Sinne ein Seitenstück, dem das Martyrium der heiligen Eugenia zu Grunde liegt. Hier widersteht ein Weib in der Vertheidigung des christlichen Glaubens mit ähnlicher Standhaftigkeit den Anfechtungen der Sinnlichkeit, wie den dafür über sie verhängten Qualen. Der Anfang erinnert an den Eingang des wunderthätigen Magus. Der Uebergang des Dämons in die Leiche des Aurelius aber an Dante**).

El magico prodigioso***) (Der wunderthätige Magus) beruht auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus von Antiochien, welches Gregor von Nazianz auszugsweise mitgetheilt hat†). Dieses Drama nimmt in der spanischen Dichtung eine ähnliche Stellung ein, wie Goethe's Faust in der unseren. Es hat mit diesem die Grundidee und den Eingang gemein. Cyprian forscht, wie Faust unbefriedigt vom Heidenthum, nach der Natur des Göttlichen. Der Dämon erscheint in Gestalt eines Cavaliers, um ihn vom Wege

---

trennung von England. Berlin 1819. Das Geschichtliche in: Leben des standhaften Prinzen nach der Chronik seines Geheimschreibers Joam Alvaro. Berlin 1827.

*) 1660 gedruckt in De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias III. P.

**) S. Val. Schmidt a. a. O. S. 435.

***) Gedruckt 1663. Nach einem Manuscript des Herz. v. Ossuna wurde das Stück 1631 oder 37, die Zahl ist undeutlich, zum ersten Mal aufgeführt. Uebers. von Gries. Siehe Calderons Tragödie vom wunderth. Magus und Val. Schmidt a. a. O. p. 436.

†) Gregorii Naz. oper. Colon. 1690. P. 1. p. 274.

des Heiles abzulenken. Er sucht zunächst durch die Ertheilung magischer Kräfte das Vertrauen seines Opfers zu gewinnen, und nachdem dies gelungen, es durch die Macht sinnlicher Begierden an sich zu fesseln. Cyprian verschreibt seine Seele, wenn ihn der Dämon in den Besitz des geliebten Weibes, der schönen, zum Christenthum übergetretenen Justina, bringt. Die Künste des Dämons aber scheitern an der Tugend und dem Glauben der letzteren, die, obschon sie Cyprian liebt, doch widersteht und den Gott der Christen zu Hülfe ruft. Er sucht nun durch List zu gewinnen, was eine höhere Macht ihm verweigert, indem er Cyprian durch ein Phantom in Gestalt der Justina täuscht. Dieser soll jedoch nach erfolgtem Genusse erkennen, daß seine Begierde nur nach dem Tode gerungen, da der blühende Leib des Phantoms in seinen Armen sich plötzlich in ein Skelet verwandelt*). Vermöge der magischen Gewalt, die ihm der Dämon ertheilte, zwingt er denselben nun zum Bekenntniß. Nichtsdestoweniger versucht dieser sein Anrecht auf ihn geltend zu machen. Cyprian ruft aber ebenfalls und mit gleichem Erfolge nach dem Gotte der Christen, vor welchem der Dämon auch hier wieder entweicht. Den neuen Glauben aber bewährt jener dann durch freiwilliges Märtyrerthum. Auf dem Wege zur Hinrichtung begegnet er der einem gleichen Schicksal entgegenstehenden Justina. Der Tod vereinigt nun Beide.

Von großem dramatischen Werth, wie sehr man auch durch den Inhalt und die ihm zu Grunde liegende Idee abgestoßen werden möchte, ist La devozion de la cruz**) (Die Andacht zum Kreuze). Der tragische Conflict der geschlechtlichen Geschwisterliebe, den Calderon wiederholt aufgeworfen, ist hier in phantasievoller und tief ergreifender Weise behandelt. Ueberhaupt muß dieses Werk auf den wundergläubigen Spanier von einer zündenden Wirkung gewesen sein. Auch La cisma de Inglaterra***) (Die Kirchentrennung von England) ist schon wegen der Vergleichung mit

*) Dieses Motiv soll dem Mira de Mescua wieder entlehnt sein, doch hat es vielleicht eine frühere Quelle.

**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Schlegel. Es scheint, daß Calderon hier von Mira de Mescua entlehnte, der ein ähnliches Thema in seinem Esclavo del Demonio behandelt.

***) S. die oben angef. Schrift von Val. Schmidt.

Shakespeare von großem Interesse, da es denselben Stoff wie dessen Heinrich VIII., freilich in spanisch-katholischer Auffassung, behandelt. Nicht minder gewaltsam wie hier geht Calderon in La Aurora en Copacabana*) (Die Morgenröthe in Copacabana), einem übrigens höchst phantasievollen, die Eroberung Peru's behandelnden Werke, mit der Geschichte um.

Schack reiht den religiösen Dramen diejenigen an, welche Val. Schmidt als symbolische bezeichnet hat. Er rechnet dazu aber nur La estatua de Prometeo und La vida es sueño, wogegen dieser das erstgenannte Stück den Festspielen und dafür den symbolischen Dramen En esta vida todo es verdad y todo mentira und La hija del aire zugefügt hat, von denen Schack jenes zu den der Geschichte entnommenen Comedias rechnet, diesem aber eine Sonderstellung zwischen den mythologischen Festspielen und den historischen Stücken gibt. Ich gebe hierin der Schmidt'schen Auffassung den Vorzug.

La vida es sueño**) (Das Leben ein Traum) ist wohl allen meinen Lesern von der Bühne oder aus der Uebersetzung bekannt. Es gehört zu den sinnvollsten, phantasiereichsten Werken des Dichters und steht unserer heutigen Empfindung und Lebensauffassung vielleicht mit am nächsten. Das Motiv, den Helden aus dem Dunkel einer vollkommenen Vereinsamung und Abgeschlossenheit plötzlich in die volle Helle und auf die volle Höhe des Daseins zu heben, hat der Dichter in verschiedenen seiner Dramen in Anwendung gebracht, so in Las cadenas del Demonio, in Apolo y Clemene, Hado y divisa, El monstruo de los jardinos, Eco y Narciso und vielleicht am bedeutendsten in der Dilogie***) La hija del aire (Die Tochter der Luft). Diese letztere behandelt die sich ins Mythische verlierende Geschichte der Semiramis, die auch schon Virues und Lope de Vega zum Gegenstande eines Dramas gemacht hatten. Ein Werk von einem seltenen Schwunge und Glanz und großer Tiefe der Charakteristik. Semiramis bezaubert durch ihre Schönheit zu-

*) S. Otto v. d. Malsburg in der Einl. zu seinen Uebers., Bd. 4, S. XIX.

**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Gries.

***) 1664 gedruckt, möglicherweise aber schon 1650, da in diesem Jahre ein Stück dieses Titels unter dem Autornamen des Antonio Enriquez Gomez erschien. Uebersetzt von Gries.

nächst den Feldherrn des Ninus, Menon, dann auch noch letzteren selbst. Der erste Theil schließt mit der Erhebung der Semiramis auf den Thron und dem Fluche des ihrem Ehrgeiz geopferten und des Augenlichtes beraubten Menon. Der zweite Theil behandelt das Verhältniß der Semiramis zu Ninyas, ihrem von ihr verbannten, vom Volke aber auf den Thron erhobenen Sohn. Semiramis zieht sich, scheinbar in ihr Schicksal ergeben, im Geheimen aber auf Rache sinnend, in die Einsamkeit ihrer Gemächer, gleichsam in eine selbstwillige Verbannung zurück. Sie ersinnt den furchtbaren Plan, die täuschende Aehnlichkeit mit ihrem Sohne zu benützen, um dessen Rolle zu spielen und ihn an ihrer Statt in der Nacht ihres Gefängnisses verschwinden zu lassen. Das Stück streift hier an das Tragikomische. Die Kunst des Dichters aber zeigt sich grade darin daß er es niemals von seiner tragischen Höhe herabsinken läßt. Semiramis fällt bei der Vertheidigung ihres Reichs. Erst als man sie zu befreien geht und statt ihrer Ninyas findet, enthüllt sich der Trug.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) (In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge) bildet ein Seitenstück zu El vida es sueño. Die Grundidee ist eine ähnliche. Doch wird hier die Traumwelt selbst mit ins Spiel gezogen. Auch führt der Dichter zwei in der Wildniß auferzogene Jünglinge ein, die leise an Shakespeare's Cymbeline erinnern.

Calderon hat verhältnißmäßig nur wenige Dramen geschrieben, in denen das Interesse auf das historische Moment der Begebenheit selbst gelegt ist. Es ist fast immer das psychologische Problem, welches den Dichter gefesselt. Meist bildet die Geschichte nur den Hintergrund und die Verhältnisse dar, aus denen sich dieses in einer hierdurch mit bestimmten Weise entwickelt. Oft gibt es ihm nur ein bestimmtes Zeitcolorit, wiewohl das Zeitcostüm, wie ich schon sagte, den Dichter nicht eben kümmerte. Ich muß mich hier nur auf einige der bedeutendsten von ihnen beschränken.

*) 1647 gedruckt. Doch behauptet Voltaire, daß schon eine Romanzensammlung von 1641 auf einen Druck davon hinweise. Ein solcher müßte sicher schon existirt haben, wenn Corneille's Heraklius, wie vermuthet wird, das Calderon'sche Schauspiel benützt hat. Uebers. von Ad. Martin. Schack weist auf gewisse Aehnlichkeiten mit Mescua's Rueda de la Fortuna (das Glücksrad) hin.

Los cabellos de Absalon (Die Locken des Absalon) möchte ich in seinem Grundgedanken dem Shakespeare'schen Lear gegenüberstellen. Der Undank der Kinder gegen die allzu nachgiebige und bevorzugende Liebe des Vaters, die unnatürlichen Verhältnisse und Leidenschaften der Geschwister bilden das diesem verwandte Sujet. Die unheimliche Liebesgluth Absalons für seine Halbschwester Thamar ist mit ebenso großer Kühnheit und furchtbarer Kraft, als feiner Zurückhaltung vom Dichter behandelt. Das Ganze ist ein Gemälde von gewaltiger, furchtbarer Schönheit und glühender Farbenpracht.

El mayor monstruo los celos**) (Eifersucht das größte Scheusal). Herodes in seiner eifersüchtigen Liebe zu Mariamne und um zu verhüten, daß sie jemals in den Besitz eines Anderen übergehe, ertheilt einem Vertrauten den schriftlichen Befehl, sie unmittelbar nach seinem Tode zu tödten. Der Befehl fällt jedoch in die Hände Mariamnes und verwandelt deren Liebe in Grauen und Abscheu. Sie beschließt, sich zu rächen, doch ohne ihrer Würde etwas dabei zu vergeben. Ihr Verhalten erweckt aber die Eifersucht des Herodes, welche durch die Liebe gesteigert wird, die sie in Octavianus entzündet hat, der, sie von ihrem Gatten bedroht wähnend, zu ihrem Schutze herbeieilt. Es entspinnt sich ein nächtlicher Kampf im Schlafgemach Mariamnes, in welchem beide Gatten den Tod finden. In der Composition, in der Entwicklung der Leidenschaften und ihrer Conflicte, in der spannenden Energie, mit welcher die Handlung durch die ergreifendsten Situationen fortschreitet, gehört dieses Stück zu den bedeutendsten Werken der Bühne. Es hat vielleicht mehr als alle anderen Dramen des Dichters auf die Entstehung des deutschen Schicksalsdramas eingewirkt, für welches es ein überaus verführerisches Vorbild war. Erreicht ist es freilich

---

*) Uebersetzt von Gries.

**) Dieses Stück erschien ursprünglich, 1637, unter dem Titel: El mayor monstruo del mundo. Uebersetzt von Gries. Die Scene mit dem herabfallenden Bild kommt auch in Damian Salustrio del Poyo's La prospera fortuna de Ruy Lopez de Avalos und in Tirso's Prudencia en la muger vor. Hauptquelle war nach Schack ein altes Volksbuch, Historia de Herodes (Madrid, ohne Jahreszahl). Der Stoff ist aus Josephi Antiquit. Jud. 15, 2—7, de bello Judaico I, 17—22.

nicht worden. Auch halte ich es für die gelungenste Behandlung des vorliegenden Thema's, welches dem Massingerschen Herzog von Mailand und Hebbels Herodes und Mariamne gleichfalls zu Grunde liegt. Die Gestalt der Calderonschen Mariamne ist von einer vollendeten und dabei ganz eigenartigen Hoheit und Schönheit. Die Scene des dritten Actes, in welcher sich Mariamne von ihren Frauen entkleiden läßt, hat eine überraschende Aehnlichkeit mit der verwandten Scene in Othello.

Auf dem Gebiete der Eifersucht lag überhaupt die Stärke des Dichters. Ist in dem vorigen Stücke Liebe die Quelle derselben, eine Liebe freilich, die ganz in der Egoität wurzelt, so ist es in den folgenden Stücken El pintor de su deshonra*) (Der Maler seiner Schande), El medico de su honra**) (Der Arzt seiner Ehre) und A secreto agravio secreta venganza***) (Geheime Beleidigung erheischt auch geheime Rache) die Ehre. Obschon sämmtlich Meisterwerke, übertrifft in der Composition und Charakterentwicklung El medico de su honra doch noch die beiden anderen. Der Ausgang dieses sowohl, wie des letzten Stückes ist von einer furchtbaren Wirkung; das Ganze aber gleichwohl von eigenthümlicher Größe und Schönheit. In allen drei Stücken fällt die Gattin, ein völlig reines, schuldloses Opfer, dem Wahne des Gatten, der, ein Sklave des spanischen Ehrbegriffs, dem bloßen Scheine der Schuld dieses Opfer zu bringen sich innerlich gezwungen findet. Kein Kampf des Gewissens mischt sich hier ein. Diese entsetzlichen Männer handeln vielmehr wie Märtyrer einer entsetzlichen Pflichterfüllung. An diesen Stücken mag sich die Phantasie Victor Hugo's vorzugsweise geschult haben, aber an Adel und Vornehmheit steht er denn doch gegen sein Vorbild beträchtlich zurück.

*) Uebersetzt im Supplementbande zu Gries. Berlin 1850.

**) Gedruckt 1837. Uebersetzt bei Gries. Unter Lope de Vega's Namen existirte ein ganz ähnliches Drama, welches Schack in der Bibliothek des Herzogs von Ossuña gefunden hat. Ein Urtheil über das Verhältniß beider scheint mir jedoch nach dem hierüber im Allgemeinen (S. 349) Gesagten sehr schwierig zu fällen. Auch mit Rojas' Casarse por vengarse ist es verwandt. Die Anfangsscene bietet Aehnlichkeiten mit der von La guarda cuidadosa des Miguel Sanchez, der Charakter Don Pedros solche mit dem gleichnamigen König in Moreto's El valiante justiciero und auch mit Lope de Vega's La niña de plata hat man dergleichen aufgespürt.

***) 1637 gedruckt. Uebersetzt von A. Martin.

Fordert in diesen Stücken der bloße Schein der beleidigten Ehre nur geheime Genugthuung, so handelt es sich in einer ganzen Reihe anderer Stücke um die öffentliche Sühnung eines das Ehr- wie das Gerechtigkeitsgefühl herausfordernden wirklichen Frevels. Zu ihnen gehören El alcalde de Zalamea*) (Der Richter von Zalamea), Las tres justicias en una**) (Drei Gerechtigkeiten in einer) und durch den Schluß des Stückes La niña de Gomez Arias***) (Don Gomez Arias' Liebchen). Das erste dieser Stücke zeigt den Dichter auf demjenigen Gebiete, auf welchem Lope's Ruhm bisher unbestritten war. Gehört diese Dichtung wirklich dem Calderon an, so hat ihn dieser auch hierin erreicht, in der Kunst der Composition und Motivirung jedoch übertroffen. Wie es sich aber damit auch verhalten möge, jedenfalls liegt hier ein Meisterwerk vor. Die Charaktere des Crespo und des Generals Lope de Figueroa sind in ihrer Art ganz vollendet. Die Justiz, welche der erstere an dem hochfahrenden Hauptmann ausübt, findet in Las tres justicias en una ein völlig entsprechendes Seitenstück, doch ist hier die Wirkung eine ungleich entsetzlichere. Der Hauptmann Alvaro im Alcalde de Zalamea bildet ein schwächeres Seitenstück zu Don Gomez Arias, in welchem die Don Juan-Natur in vollster Brutalität zur Erscheinung kommt. So abstoßend dieser Charakter auch ist, so ist er vom Dichter doch mit großer Genialität gezeichnet und die rührende, schöne Gestalt Dorotea's wirft einen zauberischen Glanz über den wechselvollen romantischen Gang der Ereignisse.

Von dem vollen Zauber solcher phantastischen Romantik umflossen ist auch Amor despues de la muerte (Liebe bis jenseits des Grabes), in welchem wir Lope de Figueroa ebenso

*) 1653 gedruckt unter dem Titel: El Garrote mas bien dato. Uebersetzt bei Gries und Malsburg. Schack hält es für eine bloße Ueberarbeitung des gleichnamigen im Besitz von Don Ag. Duran befindlichen Lope'schen Stückes. Ich vermag diese Auffassung aus den (S. 349) entwickelten Gründen noch nicht für erwiesen zu halten.

**) 1661 gedruckt. Uebersetzt von Gries. Val. Schmidt ist der Meinung, daß Calderon hier, wie in anderen Stücken, die drei Pedros (Pedro II. von Aragonien, Pedro von Castilien und Pedro III. von Aragonien) in einen sagenhaften verschmolzen hat.

***) 1672 gedruckt. Uebersetzt von Gries und Rapp. Guevara hatte denselben Gegenstand früher behandelt. Calderon hat dessen gleichnamiges Stück mit benützt.

bieder, und trotz seiner Gichtbrüchigkeit ebenso jugendlich frisch wie im Richter von Zalamea wieder begegnen. Aller Glanz dieser Dichtung ist aber in verschwenderischster Fülle auf den Mauren Tuzani und seine Liebe zu der anmuthigen Clara gefallen. „Die Gewalt dieses schmerzvollen Trauerspiels — heißt es bei Ticknor*) — besteht in dem von ihm hervorgebrachten lebendigen Eindruck reiner und hoher Liebe im Gegensatze zu der Rohheit des Zeitalters, in welchem es spielt, und welche durch Calderons dichterische Phantasie veredelt wird." Von den sonst noch hierher gehörenden Stücken seien nur Saber del mal y del bien**) (Wohl und Weh), Para vencer á Amor querer vencerle***) (Der nur besiegt die Liebe, wer sie besiegen will) und Las manos blancos no offenden†) (Weiße Hände kränken nicht) hervorgehoben.

Von den den Uebergang zu den Lustspielen bildenden Dramen des Dichters weise ich aber auf Nadie fie su secreto (Niemand vertraue sein Geheimniß), Basta callar (Schweigen genügt) und El alcalde de si mismo††) (Der eigene Kerkermeister) hin, in denen rein novellistische Stoffe eine durch Phantasie, Feinheit und Grazie ausgezeichnete Behandlung gefunden haben.

So groß Calderon im Tragischen war, so hat er doch auch das eigentliche Lustspiel, die comedia de capa y espada, zu höchster Ausbildung gebracht. In der Feinheit, mit welcher er die mannichfaltigen Fäden einer verwickelten Intrigue knüpft und dann wieder löst, ist er unübertroffen. Andererseits ist ihm grade hier nicht mit Unrecht der Vorwurf eines überkünstlichen schematischen Verfahrens und eines allzu spitzfindigen Spiels mit den Begriffen der Ehre und mit den Gefühlen des Herzens gemacht worden. Allein die Grazie und der Adel seines Geistes und sein ihn nirgends verlassendes Schönheitsgefühl entschädigen reichlich.

Da er einen großen Theil seiner komischen Situationen durch Verwechslungen und durch Ueberraschung herbeiführt, so läßt sich erwarten, daß er sich hierzu auch aller Hülfsmittel der Bühne be-

*) a. a. O. II. S. 28.

**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Malsburg.

***) Gedruckt 1654.

†) Gedruckt 1657. Uebersetzt von Malsburg.

††) Gedruckt 1653.

diente. Nicht nur die in den Sitten der Zeit und des Landes dargebotenen Requisiten, Maske und Schleier, sondern auch Verkleidungen, Briefe, der Austausch von Liebespfändern und besonders örtliche Zufälligkeiten, wie Häuser mit zwei Thüren, Wohnungen mit geheimen Zugängen oder Verstecken werden auf's reichlichste von ihm in Anwendung gebracht. Am bekanntesten sind bei uns von seinen Lustspielen El secreto á voces*) (Das laute Geheimniß) und La dama duende**) (Dame Kobold) geworden. Dem letzteren durch die dabei angewendeten scenischen Voraussetzungen örtlicher Zufälligkeiten verwandt ist La casa con dos puertas***) (Das Haus mit zwei Thüren), El escondido y la tapada†) (Der Verborgene und die Verkappte) und El encanto sin encanto††) (Der zauberlose Zauber). Ihnen schließen sich Peor está que estava†††) (Es steht schlimmer, als es stand), Mejor está que estava*†) (Es steht besser, als es stand), La vanda y la flor**†) (Schärpe und Blume) an. Dicha y desdicha del nombre***†) (Des Namens Glück und Unglück), La señora y la criada (Die Herrin und die Magd) und Antes que todo es mi dama†*) (Meine Dame über Alles) zeichnen sich noch in's Besondere durch romantischen Schwung aus, wogegen Guardate del agua mansa††*) (Hüte dich vor stillem

---

*) Uebersetzt von Gries. Es ist dem Amar por arte mayor des Tirso de Molina verwandt, welches Schack in der Erfindung noch für sinnreicher hält.

**) Gedruckt 1635, wahrscheinlich aber schon 1629 gespielt. Uebersetzt von Gries.

***) Gedruckt 1635.

†) Gedruckt 1657. Uebersetzt von Gries.

††) Jedenfalls vor 1660 geschrieben, da Lamberts in diesem Jahre gespieltes Lustspiel Magie sans Magie eine Nachahmung ist. Es ist Tirso's Amar por señas verwandt, welches Schack wieder bevorzugt.

†††) Gedruckt 1635. Schon früher (1630) erschien dieses Stück, aber in verkürzter Fassung unter dem Autornamen Luys Alvarez. Niemand kennt diesen. Wohl möglich, daß es ein Pseudonym Calderons ist. Oder liegt hier überhaupt ein Betrug vor? — Uebersetzt von Malsburg.

*†) Gedruckt 1652, wahrscheinlich um 1631 geschrieben. Uebers. von Malsburg.

**†) Wahrscheinlich vor 1632 geschrieben. Uebersetzt von Schlegel.

***†) Gedruckt 1662. Uebersetzt im Supplementband zu Gries.

†*) Gedruckt 1662.

††*) Gedruckt 1657. Wahrscheinlich aber vor 1650 geschrieben. Uebersetzt von Gries.

Wasser) und Mañanas de Abril y de Mayo*) (April und Maimorgen) sich den Alarcon'schen Charakterlustspielen nähern. No hay burlas con el amor**) (Mit der Liebe ist nicht zu spaßen) und El astrologo fingido***) (Der verstellte Sterndeuter) fallen bereits in's Possenhafte und in Cefalo y Pocris liegt eine burleske Travestie eines eigenen Lustspiels des Dichters Celos aun del aire, (Auch leere Eifersucht tödtet) vor.

In seinen mythologischen Festspielen war Calderon die Aufgabe gestellt, dem auf Entfaltung sinnvoller Pracht gerichteten Hange seines kunstverständigen Königs zu genügen. Er hat diese Gattung von Spielen geadelt und das Höchste geleistet, was bis jetzt darin erreicht worden ist. Zu berücksichtigen wird man dabei haben, daß die Gebildeten damals in der Mythologie eben so zu Hause waren, wie nur immer in der biblischen oder Heiligengeschichte. Hier, wo sich der Dichter dem Fluge seiner Phantasie frei überlassen durfte, konnte er alle Kräfte seines glänzenden poetischen Geistes in sinnreichem Spiele entfalten. Inzwischen wird man sich nicht wundern, daß grade die hierher gehörenden Dichtungen von ungleichstem Werthe sind. Zu den vorzüglichsten gehören: El mayor encanto Amor†) (Ueber allen Zaubern Liebe!), Ni Amor se libra de Amor††) (Selbst Amor muß der Liebe erliegen), das schon erwähnte Zelos aun del aire matan, El monstruo de los jardines†††) (Das Wunder der Gärten) und die sich schon der Oper nähernden Eco y Narciso*†)

---

*) Vor 1644 geschrieben, da Königin Isabella darin als noch lebend erwähnt ist, die in diesem Jahre starb.

**) Muß vor 1672 entstanden sein, da Molière's femmes savantes eine Nachahmung ist.

***) 1633 gedruckt, gilt für das älteste Stück des Dichters. Thom. Corneille brachte es 1651 als Le feint astrologue auf die franz. Bühne.

†) 1637 gedruckt. Uebersetzt von Schlegel. Behandelt das Abenteuer des Odysseus mit Circe in romantischem Geiste. Nicht nur Homer, auch Tasso und Bojardo sind im Einzelnen benutzt.

††) 1664 gedruckt, behandelt das Märchen von Amor und Psyche.

†††) Gedruckt 1672. Uebersetzt von Malsburg. Behandelt nach Ovid das Liebesabenteuer Achills mit Deidamia.

*†) Gedruckt 1672.

und La purpura de la rosa*), in welchem Alles gesungen worden sein soll.

Was man auch gegen Calderon einwerfen, und wie überlegen ihm insbesondere Lope de Vega an quellender Erpfindungskraft, an Leichtigkeit und Natürlichkeit, sowie an einfacher Größe und schlagender Kürze des Ausdrucks sein möchte, immer wird ihm die erste Stelle unter den Dramatikern Spaniens, immer wird ihm eine Stelle neben den größten Dichtern aller anderen Nationen gebühren.

VII.

Zeitgenossen Calderons. Sinken und Verfall des nationalen Dramas.

Zustand zu Philipps IV. Zeit. — Die noch übrigen Dichter dieser Periode. — Francisco de Rojas Zorilla. — Dessen Don Garcia de Castañar. — Agustin Moreto. — Dessen El valiente justiciero und El desden con el desden. — Coello, Cubillo y Aragon, Baptista Diamonte, Juan de la Hoz, Fragoso, Leyba, Geronimo Cancer, Geronimo Cuellar, Monroy. — Die Schauspielkunst. — Zustand unter Carl II. — Sinken des Dramas. — Nachblüthe: Candamo, Cañizares, Zamora. — Verfall.

Die durch Calderon und die neben ihm aufstrebenden Dichter bewirkte Blüthe des nationalen Dramas fiel mit derjenigen der Malerei zusammen, die schon von Karl V. und seinem Nachfolger gepflegt worden und jetzt durch Männer wie Velasquez, Murillo, Alonso Cano, Zurbaran und Peredo vertreten war, zugleich aber auch mit dem immer rascher sich vollziehenden Niedergange der politischen Macht und des nationalen Wohlstands des Reichs. Schon bis 1612 hatte der niederländische Krieg über 200 Millionen Thaler verschlungen. Nicht minder trug das Anwachsen geistlicher Stiftungen zur allgemeinen Verarmung bei. Die Entvölkerung des Landes durch Auswanderungen und Ehelosigkeit hatte so überhand genommen, daß Philipp III. (um 1623) Allen, die heirathen würden, die Vorrechte des Adels auf vier Jahre und Denen, die sechs Kinder gezeugt, auf Lebenszeit zusicherte. Die unglücklich geführten Kriege

*) Aufgeführt 1659 zur Feier des Pyrenäischen Friedens. Es behandelt den Mythus von Adonis und Venus.

unter Philipp IV., die Verschwendung des Hofs und seiner Minister, die innere Mißwirthschaft mußten aber das Uebel noch steigern. Gleich wie die Niederlande hatte sich nun auch das 1580 widerrechtlich angeeignete Portugal wieder losgetrennt. An England hatte Jamaica, an Frankreich Roussillon überlassen werden müssen.

Dies kann auf's Neue beweisen, daß die Entwicklung und Blüthe, daß das Hervortreten großer Talente nicht in dem Maße von der Entwicklung des politischen und socialen Zustandes und des Nationalgeistes abhängig ist, wie man gewöhnlich meint. Gewiß ist sie aber nie ohne Bedeutung dafür gewesen. Auch der hier vorliegende Gegensatz erklärt sich zum Theil mit daraus, daß eine große Entwicklung der politischen Macht, des Nationalwohlstands, des nationalen Geistes dem jetzigen Zustand vorausgegangen waren und immer noch nachwirkten. Denn immer noch war Spanien damals eines der mächtigsten Länder, immer noch hatte es in den Fragen Europa's eine gewichtige Stimme, immer noch war sein Länderbesitz ein außerordentlich großer. Dazu mußte der Glanz, mit welchem der Hof sich umgab, und welcher von den Großen und Mächtigen des Reichs eine verschwenderische Nachahmung fand, besonders die Bewohner der Residenz eben so täuschen, wie der noch immer glänzende Besuch der Schulen, in welchen freilich jetzt nur noch eine leere Gelehrsamkeit herangebildet wurde. Auch war das Ansehen des Königthums so über jeden Zweifel, jede Anfechtung erhaben, daß eine vorurtheilsfreie Beurtheilung der Zustände des Landes fast völlig unmöglich war. „Der König — heißt es bei Ticknor*) — wurde, nur weil er König war, genau so angesehen, wie zur Zeit des heiligen Ferdinand und des Gesetzbuches der Partidas, in welchem er für den unmittelbaren Stellvertreter Gottes und wirklichen Eigenthümer aller jener Theile der Erde erklärt wurde, die er mit seiner Krone ererbt hatte." Kein Wunder, daß der einst berechtigte Stolz des nationalen Bewußtseins in jenen Zustand des Taumels gerathen war, welchen man heute mit dem Namen des Chauvinismus bezeichnet und welcher sich gegen Alles verblendete, was ihn aus seiner unseligen Täuschung sonst hätte wecken müssen.

*) a. a. O. II. S. 323.

Das Theater, schon lange ein Lieblingsvergnügen des Volkes, war unter dem Schutze eines ihm leidenschaftlich zuneigenden Königs zu einem der vornehmsten Anziehungspunkte der poetischen Talente geworden, und nichts hat wohl mehr dazu beigetragen, das Drama vor einem früheren, rascheren Sinken zu bewahren, als daß zwei Männer von dem Genie, der künstlerischen Größe und Würde wie Lope de Vega und Calderon, dem hierauf gerichteten Streben fast ein ganzes Jahrhundert lang in unverminderter Kraft als Maß und als Muster galten.

Die Zahl dieser Dichter gab der der vorausgegangenen Periode nichts nach. Man kann die Namen beider in dem Catalogo bibliografico y biografico del Antiguo Teatro Español desde sus origines hasta mediadas del Siglo XVIII des Don Cayetano Alberto de la Barreira y Lareida (Madrid 1860)*) nachlesen. Hier werden nur einige von ihnen hervorzuheben sein. Sie bezeichnen aber keineswegs alle einen Fortschrit der dramatischen Entwicklung. Will man doch selbst in Calderon schon ein Sinken bemerken, obschon das, was man dafür anspricht, wohl nur auf der natürlichen Ungleichheit seiner Werke beruht, wie man sie bei allen, selbst noch den größten Dichtern zu beobachten hat und zwar um so mehr, je fruchtbarer dieselben waren. Wohl lag in der Richtung, welche das Calderon'sche Drama eingeschlagen hatte, die Gefahr, in Ueberkünstelung und Formalismus zu gerathen, sehr nahe, und gewiß hat schon er, indem er manche Fehler und Schwächen seiner Vorgänger glücklich vermied, andere hierdurch weiter ausgebildet und neue angebahnt, keineswegs wird man es aber seinen Dramen als nothwendige Folge anrechnen dürfen, daß einzelne seiner Nachfolger sich mehr an seine glänzenden Irrthümer und Auswüchse, als an die unleugbaren Schönheiten und Vorzüge desselben gehalten haben. Wahrhaft große Talente, wahre künstlerische Einsicht würden gewiß nicht vorzugsweise von jenen, sondern von diesen angezogen worden sein.

Das läßt sich an zwei Dichtern erkennen, welche eben darum allen anderen hier vorangestellt werden müssen, an Rojas und an Moreto.

---

*) Auch bei Schack finden sich ausführliche Angaben.

Francisco de Rojas Zorilla*) wurde am 4. Oct. 1607 zu Toledo geboren. Er war der Sohn des Fähnrichs Francisco Perez de Rojas und der Doña Mariana de Vesga Zaballos. Ueber seinen Bildungsgang wissen wir nichts. Lope de Vega hat ihn 1630 in seinem Laurel de Apolo noch nicht mit erwähnt, wogegen ihn Montalvan nur wenige Jahre später in seinem Para todos (Huesca 1633) als berühmten Dichter bezeichnet. Vom Jahre 1635 datirt (nach Vera Tassis) der erste Einzeldruck eines Werkes von ihm. 1640 erschien zu Madrid der erste Theil einer von ihm selbst veranstalteten Ausgabe seiner Dramen, 1645 der zweite**). Ein dritter in Aussicht gestellter ist nie erschienen. Wie viele der unter seinem Namen erschienenen Einzeldrucke ihm wirklich zugehören, hat sich zur Zeit nicht ermitteln lassen. Er selbst hat gegen einzelne protestirt. Die Autos sacramentales einbegriffen, schreibt man ihm gegen 80 Stücke zu. Rojas gehörte zu den von Philipp IV., der ihn 1641 zum Ritter von St. Jago erhob***), geschätzten und begünstigten Dichtern. Als Todesjahr finde ich einzig bei Fée das Jahr 1660, ohne Angabe der Quelle bezeichnet. Andere ließen ihn bereits am 24. April 1638 durch einen Meuchelmord sterben. Fée bestätigt das Attentat, dem er jedoch nicht erlegen sei. Das Vorwort zum ersten Band seiner dramatischen Werke von 1640 beweist es allein†). —

Die Ungleichheit seiner Dramen ist so groß, daß man gesagt,

---

*) Die umfassendsten Nachrichten über ihn finden sich in der neuesten Ausgabe der Obras escogidas de Fr. d. Rojas (Madrid 1860) von Mesonero Romanos, welche den 54. Theil der Bibl. Rivadeneira bildet. Siehe auch Ochoa's Tesoro. — Charakteristiken bei Alb. Lista (a. a. O.), L. Viel Castel, Le théâtre espagnol. Revue des deux mondes 1840. — Fée, Le théâtre espagnol. Paris 1873. — Schack a. a. O. III. S. 295. Uebersetzungen bei Dohrn a. a. O. III. Theil: Entre bobos ando el juego (Dummes Zeug wird hier getrieben). IV. Theil: Garcia del Castañar o del rey abajo ninguno (Außer meinem König Keiner). Dieses Stück findet sich auch bei Rapp, Span. Theater, 5. Bd., sowie bei Fée (a. a. O.).

**) Primera segunda Partes de las comedias de D. Fr. de Rojas Z. Schack a. a. O. S. 296 gibt ein Inhaltsverzeichniß. 30 Stück von ihm finden sich im 54. Bande der Bibl. Ribadeneira.

***) Fée spricht hier von 1644.

†) Siehe darüber auch Schack, Nachträge, a. a. O. I. S. 90.

es seien zwei verschiedene Dichter in ihm thätig gewesen. Dies erklärt sich theils daraus, daß er allzu sehr auf neue Wirkungen ausging, daher seine Pläne nicht selten in's Abenteuerliche ausschweifen und daß er dem Gongorismus allzu sehr huldigte. Zu den Werken dieser Art gehören No hay padre siendo rey, Los aspides de Cleopatra (Die Nattern der Cleopatra), Le cain de Cataluña, El profeta falso Mahoma, Los tres blasones de España (Die drei spanischen Wahlsprüche) und Los zelos de Rodamante, die fast sämmtlich in den 1640 und 45 erschienenen Bänden enthalten sind. Schon Calderon suchte häufig durch frappirende Behandlung und Vertheilung der Reden zu wirken. Schon bei ihm findet man bisweilen einen sehr gekünstelten Gebrauch von den Apartes gemacht, die er z. B. durch eine längere Zeilenreihe Vers für Vers in zwei Hälften brechen läßt, von denen die eine dann laut, die andere leise für sich zu sprechen ist, oder die er an zwei auf der Bühne befindliche Personen vertheilt, welche eine Zeit lang in kurz abgebrochenen Selbstgesprächen zu alterniren haben. Bisweilen ist auch die Wirkung hiervon eine für die Situation bezeichnende, zumal sich der Dichter auf die Kunst des Schauspielers verlassen durfte. Meist tritt aber das Gekünstelte ganz absichtlich daraus hervor. Besonders bei Rojas, der es auf die Spitze getrieben. Bemerkenswerth hierfür ist besonders ein Actschluß in seinem Cain de Cataluña, in welchem fünf auf der Bühne befindliche Personen in der Ergriffenheit und Spannung der Situation nicht weniger als zwei und zwanzig Apartes hintereinander wechseln, womit dann der Act auch schließt. Die langen, manchmal bis zu 250, 300, ja 360 Versen anwachsenden Erzählungen im Romanzenstyl, die so sehr aus dem dramatischen Flusse des Ganzen heraustreten, daß man sie zum Theil selbständig in die späteren Romanzensammlungen aufnehmen konnte, hat Rojas mit Calderon, Tirso und Moreto gemein. Ebenso die hierzu einen frappanten Gegensatz bildenden, aus einer längeren Reihe ganz kurzer abgebrochener Sätze bestehenden Dialoge. Doch ist auch dieses von Rojas zuweilen noch übertrieben worden, so in dem von Klein*) mitgetheilten Wechselgespräch aus Abre el ojo und einem andern zwischen der erwachen-

*) a. a. O. XI.[1.] S. 193.

den Progne und ihrer Schwester in Progne y Filomena. Als einen, wie es scheint, ganz neuen Effect führte Rojas die Gespräche hinter der Scene ein, z. B. in la Traicion busca el castigo, besonders aber in Entre bobos anda el juego, wo während derselben die Bühne wiederholt ganz leer bleibt; auch die Ermordung des Mendo hinter der Scene in Garcia del Castañar gehört noch hierher. Besondere Erwähnung verdient in dieser Beziehung Lo que son mugeres (Da seht ihr die Weiber!), welches Stück Ticknor wohl kaum gekannt haben kann, um sagen zu können, daß es zu den wirkungsvollsten Verwicklungsstücken des Dichters gehöre, da es vielmehr ein Versuch ist, ohne jede Verwicklung, nur durch den Contrast der Charaktere und durch geistreiches Geplauder, Interesse und Gefallen zu erregen. Indessen scheint dieser Versuch, wie sehr man auch neuerdings dieses Stück gepriesen, welches dramatisch gewiß nicht so hoch zu stellen ist, ohne größere Nachfolge geblieben zu sein.

Neben diesen durch derartige Ausschweifungen, Künsteleien und Absonderlichkeiten verunstalteten Stücken, von denen aber selbst noch die schwächsten bedeutende Züge enthalten, hat Rojas eine Reihe anderer geschrieben, welche sich durch die Reinheit und Kraft der Sprache in dem Maße auszeichnen, daß Ochoa den Dichter zu den größten Meistern derselben zählt. Zu ihnen gehört vor Allem das schon genannte: Del rey abajo ninguno o Garcia del Castañar (Außer meinem König Keiner!), ein Stück, von welchem derselbe Literarhistoriker sagt, daß es eines der vier Stücke sei, die er vor Allem retten würde, wenn den Ueberlieferungen des altspanischen Theaters der Untergang drohe, worunter er noch Calderons „Eifersucht, das größte Scheusal", Alarcons „Verdächtige Wahrheit" und Moreto's „Donna Diana" begreift. Garcia del Castañar war das populärste Stück der spanischen Bühne und verdiente es auch in vieler Beziehung zu sein. Vor allen Stücken, welche den Conflict der Unterthanstreue mit dem Gefühle der Ehre und den der Ehre mit dem Gefühle der Liebe behandeln, zeichnet es sich durch die maßvoll edle Auffassung der diesen Gefühlen zu Grunde liegenden Begriffe aus. Das warme Gefühl der Liebe überwindet hier zuletzt doch die tyrannische Forderung der kälteren Ehre, und die Ehre beugt sich nur mit Widerstreben der starren Forde-

rung der Unterthanstreue. Dabei ist das Stück trefflich gebaut. Das Gemälde ländlicher Sitten, welches den Hintergrund bildet, hat etwas Anheimelndes, und fast alle Situationen sind bei großer Natürlichkeit von einem phantasievoll poetischen Zauber umflossen. Der Held, der Sohn eines Granden, der sich einst gegen seinen König verschworen hatte, lebt, um den ihm drohenden Verfolgungen zu entgehen, mit seinem Weibe als schlichter Landmann unter dem Namen Don Garcia auf seinem reichen Landsitze Castañar. Blanca, das ist der Name seines Weibes, ist aber gleichfalls von hoher Geburt, sogar dem königlichen Hause verwandt, obwohl weder sie noch ihr Gatte es weiß. Der König, Alfonso XI., steht im Begriff, einen neuen Zug gegen die Mauren zu unternehmen, und Garcia hat durch die reichen Beisteuern, die er ihm dazu sendet, die Aufmerksamkeit desselben in hohem Grade erregt. Er will einen Mann von so edlen Gesinnungen kennen lernen, der seinem Hofe doch fern bleibt. Don Garcia wird zwar vor der ihm hierdurch drohenden Gefahr von einem Freunde gewarnt, allein, da der König mit seinem Begleiter Mendo die äußeren Zeichen, die ihm denselben kenntlich machen sollen, getauscht, so wird nun derselbe von Garcia mit diesem verwechselt, Mendo dagegen von Blanca's Schönheit auf's tiefste ergriffen. Obschon sie seinem Ungestüm feste Zurückweisung entgegenstellt, vermag er seine Leidenschaft doch nicht zu unterdrücken, sondern beschließt, nachdem er Castañar mit dem König wieder verlassen, die ihm verrathene Abwesenheit Don Garcia's zu benützen, um sich mit Gewalt in den Besitz und Genuß des schönen Weibes zu setzen. Die Umstände aber fügen es anders. Garcia kehrt, von Mendo selber gestört, früher von der nächtlichen Jagd, die ihn vom Hause entfernt halten sollte, zurück und überrascht den eben über den Balcon in dasselbe eindringenden Mendo. Im Begriffe, den frechen Bedroher seiner Ehre niederzustoßen, erkennt er denselben, ihn, seinem früheren Irrthum gemäß, jedoch für den König haltend. Sein Loyalitätsgefühl ist stärker als seine beleidigte Ehre. Er läßt die Waffe sinken und treibt seinen Beleidiger selber noch an, sich durch schleunige Flucht vor seiner Rache zu retten, während dieser in seiner plötzlichen Scheu nichts weiter als den Respect des einfachen Landmanns vor dem mächtigen Hofmanne sieht. Ein ungleich schwererer Kampf beginnt aber jetzt für den

unglücklichen Garcia Dem Begriffe seines Landes gemäß fordert die Wiederherstellung seiner Ehre den Tod seiner Gattin. Ehre und Liebe ringen mächtig in seiner Brust. Die Waffe entsinkt aber auch wieder hier seinen Händen und Blanca entflieht, um Schutz am Hofe des Königs Alfonso zu finden. Garcia wird jetzt von diesem berufen. Er trifft den König, umgeben von seinen Großen, wirft sich aber nicht ihm, sondern dem Mendo zu Füßen. Der Irrthum klärt sich nun auf. „Ha!" — schreit Garcia auf, „O Ehre, meine arme Ehre, wie bist du getäuscht worden!" Der König fragt nach dem Grunde. „Hat Euch denn Jemand beschimpft?" „Ja," erwidert Garcia, „und ich kenne auch den, der's gethan, nur daß ich ihn nicht bei dem Namen zu nennen weiß." „So bezeichnet ihn denn." Garcia geht auf Don Mendo los und flüstert ihm zu, ihm etwas draußen zu sagen zu haben, was der König nicht hören dürfe. Beide verlassen den Saal. „Wohin?" ruft der König ihm nach, „Euren Willen zu thun," erwidert ihm Garcia. Ein Schrei wird gehört. Garcia hat dem Beleidiger seiner Ehre den Dolch in die Brust gestoßen. Ruhig kehrt er zurück und erklärt sich dem König. „Möge, wenn das Gesetz es verlangt," so schließt er seinen Bericht, „dieser Arm hier dem Henker verfallen. So lange ich aber das Haupt noch erheben kann, soll mich außer meinem Könige keiner beleidigen."

Gegen den Glanz dieser Dichtung treten alle anderen Dramen des Rojas mehr oder minder zurück. Am nächsten dürfte ihr noch Casarse por vengarse (Die Heirath aus Rache) stehen. Lesage hat den Gegenstand als Novelle behandelt und seinem Gil Blas verwebt. Bei Schack ist die Inhaltsangabe zu finden*). Ein anderes Drama des Dichters: No hay padre siendo rey (Ein König kann nicht Vater sein) liegt dem Wenceslas des Rotrou zu Grunde. Es schließt wieder mit dem Siege des natürlichen Gefühls — die Vaterliebe trägt es über die starre Forderung davon, welche die Gerechtigkeit vom König erheischt. In La traicion busca el castigo (Der Verrath sucht die Rache) bildet eine Art Don Juan den Mittelpunkt des Interesses. Wie in Casarse por vengarse, spielt auch hier ein geheimer Zugang, welcher den Verkehr zweier Liebenden vermittelt,

*) a. a. O. S. 313.

eine bedeutende Rolle. Daß auf diese Weise ein Lustspielapparat zur Entwicklung eines tragischen Conflictes benutzt wird, gehört vielleicht noch zu jenen Versuchen, durch immer neue Mittel Wirkung hervorzubringen. Auch sonst hat dieses zum Theil tragisch ausgehende Stück viel lustspielartige Elemente. Es entwickelt sich ganz als solches, um plötzlich in's Tragische umzuschlagen. Da es sich nur in bürgerlichen Verhältnissen bewegt, so dürfte es vielleicht als ein früher Versuch im bürgerlichen Schauspiele angesehen werden. Dagegen sei hier Los Vandos de Verona nur wegen seiner Verwandtschaft mit Shakespeare's Romeo und Julia gedacht.

Von Rojas' Lustspielen ist fast allgemein Entra bobos anda el juego (Dummes Zeug wird hier getrieben) an die Spitze gestellt worden. Es steht auf der Grenze zwischen Lustspiel und Posse und nähert sich durch die chargirte Figur des Don Lucas, eines dünkelhaften, selbstsüchtigen Gecken, der comedia de figuron. Don Lucas wird von einem hübschen jungen Vetter, den er zum Vermittler bei seiner Braut erwählt, um diese betrogen. Der Dichter läßt hier seinen Helden den alten Ehrenstandpunkt sogar vollständig aufgeben. Don Lucas glaubt sich besser als mit dem Schwerte durch die Armuth der beiden verliebten Betrüger gerächt. „Meine Rache," sagt er am Schlusse, „soll darin bestehen, daß ihr euch beide die Hand reicht. Zwar heute Nacht werdet ihr noch ein Schnippchen über mich schlagen, aber schon morgen, wenn es zum Frühstück nur noch „Caressen" gibt, der Mittagsbraten aus nichts als eitel „Treue" besteht und euer Abendbrot „die Beständigkeit" bildet, wenn ihr nur Kleider aus „Liebe" statt aus Mailänder Seide gewebt und ein Mäntelchen mit „mein Alles" gefüttert zu tragen habt, dann werdet ihr inne werden, wer der letzte von uns, welcher lacht." Eine schäbige Gesinnung, gewiß! Der Dichter will sie auch für nichts Anderes gehalten wissen. Es ist aber doch ein bedeutendes Zeichen der Zeit, daß der alte Ehrbegriff hier einmal völlig aufgegeben erscheint.

Schack gibt übrigens dem Lustspiele: Donde hay agravio no hay zelos (Beleidigung schließt die Eifersucht aus) vor diesem den Vorzug. Es wurde von Scarron zu seinem Jodelet ou le maître valet benützt. Die Intrigue ist auf Verkleidung gestellt. Don

Juan, nach Madrid zur Vermählung mit seiner ihm noch unbekannten Braut gekommen, erblickt in der Dunkelheit einen Mann von dem Balcon ihres Hauses herab steigen, was Verdacht in ihm weckt. Um das Geheimniß besser erforschen zu können, wechselt er mit seinem Diener die Kleidung. Der Unbekannte enthüllt sich jedoch als der Geliebte von Don Juans Schwester, zugleich aber auch als derjenige, welcher dessen Bruder im Duelle getödtet. Die komische Wirkung des Stücks beruht hauptsächlich auf der Rolle des Dieners, in welcher dem Grazioso eine tiefer in die Handlung eingreifende Stellung und nicht blos die conventionelle des Berathers ertheilt ist. Von den übrigen Lustspielen nenne ich noch Don Diego de noche (Don Diego bei Nacht), Abre el ojo (Oeffnet die Augen!), Obligados y ofendidos (Verpflichtet und beleidigt zugleich) und No hay amigo para amigo (Trau selbst dem Freunde nicht).

Rojas gehört zu den bedeutendsten Dramatikern Spaniens und zeichnet sich besonders durch eine gewisse über den Vorurtheilen der Zeit stehende Selbständigkeit aus. Letzteres läßt sich von dem zweiten der uns zunächst hier beschäftigenden Dichter wenigstens nicht in Bezug auf die Fabel sagen, wenn er auch jenen in der kunst- und formvollen Ausgestaltung derselben und in der tieferen psychologischen Begründung und Vertiefung der Conflicte bisweilen übertroffen hat.

Agustin Moreto y Cabaña's Leben lag trotz seiner Berühmtheit noch bis vor Kurzem im Dunkel. Erst der neueste Herausgeber der ausgewählten Dramen des Dichters, Don Luis Fernandez Guerra y Orbe hat einiges Licht darüber zu verbreiten vermocht*). Hiernach wurde Moreto am 9. April 1618 in der Kirche S. Gines zu Madrid getauft. Sein Vater, ein Italiener,

*) Comedias escogidas de D. A. Moreto y Cabaña in der Bibl. Ribadeneira. 39. Th. Madrid. Siehe hiernach auch Klein a. a. O. XI.II. S. 258. Schack a. a. O. S. 328 und Louis de Viel Castel, Revue des deux mondes 1840, p. 749. Schon 1654 erschien in Madrid eine Sammlung, Primera parte de las com. de D. A. Moreto y C., welche 12 Stücke, darunter De fuera vendrá, El desden con el desden und Trampa atalante, enthielt; ein zweiter Band 1676, Valencia, und die Verdadera tercera parte ebendaselbst 1708. Uebersetzungen bei Dohrn a. a. O. II. und III. Theil: Desden con el desden und El rey justiciero. Das letzte Stück auch bei Rapp. West, Schreyvogel, hat das erste dieser beiden Stücke frei als Donna Diana bearbeitet.

betrieb einen Kleiderhandel, der ihn zum reichen Mann gemacht. Er selbst studirte von 1634 bis 38 auf der Universität zu Alcalá de Henáres. In dem 1637 gedruckten Astrologo fingido des Calderon wird sein Lindo Don Diego schon rühmend erwähnt. Wenn ihm, wie wohl gesagt wird, die Comedia El premio de la misma pena wirklich gehören sollte, so müßte sie schon im Alter von 14 bis 15 Jahren von ihm gedichtet worden sein. Nur von einigen seiner Dramen läßt sich die Entstehungszeit näher bestimmen. Die Zahl derselben schätzt man zwischen 60 bis 80. Es scheint daß Moreto längere Zeit in Madrid, später aber in Toledo gelebt hat. 1649 wird er noch als Mitglied der Academia de Madrid erwähnt. In die Dienste des Cardinals Moscoso y Sandoval getreten, wurde er 1659 zum Vorsteher des von diesem gegründeten Hospitals de refugio ernannt. Nach den Biographen des Cardinals, dem Mönche Antonio de Jesus Maria, soll er*), wie Ochoa in seinem Tesoro berichtet, „dem Beifall, den ihm verdientermaßen das Theater gezollt, nun völlig entsagt und seine Feder nur noch dem Dienste Gottes gewidmet" haben. Doch wird andererseits behauptet, daß er noch immer Comedias geschrieben habe. Die Angabe Kleins, daß zu ihnen auch El lindo Don Diego gehöre, ist nach dem oben Gesagten aber unrichtig**). Jedenfalls schrieb er noch Heiligenspiele, da er durch den Tod an der Beendigung der Santa Rosa del Perú behindert wurde. Er starb am 28. Oct. 1669 zu Toledo, wo er in der Kirche des heiligen Johannes des Täufers begraben ward, und hinterließ sein ganzes Vermögen den Armen. In seinem Testamente fand sich die befremdende Clausel, daß seinem Körper ein unehrliches Begräbniß auf dem Acker der Erhenkten zu geben sei, was aber die Testamentsvollstrecker, sein Bruder Julian Moreto und der Pfarrer der gedachten Kirche, der Licentiat Franc. Carrasco Maria, nicht zugaben. Man hat aus jener Bestimmung geschlossen, daß der Dichter sich von einer geheimen Blutschuld bedrückt fühlte und ihm sogar darauf hin die Ermordung des von Lope de Vega gefeierten Dichters Baltasar Elisio de Medinella

*) In der Chronik des Cardinals Balthasar Moscoso, Madrid 1680.

**) Dies wird wohl auch mit der Behauptung des Don Joaquin Manuel de Alva der Fall sein, daß Moreto überhaupt weder im Dienste des Cardinals gestanden, noch Vorsteher jener Brüderschaft gewesen sei.

zuschreiben wollen. Lope de Vega sagt in der Elegie auf des letzteren Tod, daß er das Schwert „Genetzt von Deinem Blut und meinen Thränen" gesehen und Moreto, der ebenfalls dieses Ereignisses in zwei seiner Dramen gedenkt, weist sogar auf den berühmten Waffenschmied Toro in Toledo als Denjenigen hin, von dem die Waffe gekauft worden sei. Der Mörder ist jedoch niemals entdeckt worden. Durch die Auffindung des Geburtsjahres Moreto's sei nun, nach Adolf Wolf, jener Verdacht, der ohnedies nichts Wahrscheinliches hatte, als widerlegt zu betrachten**).

Moreto hat nicht sowohl seine Stoffe, als seine Ideen, sowie einzelne Motive, Intriguen, Situationen und Charaktere den Arbeiten seiner Vorgänger entlehnt und zwar in noch viel größerem Umfange als Calderon. Gleichwohl besaß er große Erfindungskraft. Man braucht, um sich des zu versichern, nur sein Desden con el desden (Trotz wider Trotz; unter dem Namen Donna Diana allgemeiner bekannt); mit Lope's Los milagros de desprecio zu vergleichen. Es gehörte fast kaum mehr Erfindung dazu, aus derselben Idee eine so ganz verschiedene Gestaltung zu entwickeln, als wenn er es ganz unabhängig von diesem Stücke gedichtet hätte. Ueberdies hat er in seinem La confusion de un jardin (Die Wirrsal eines Gartens) den Beweis geliefert, daß er eine Intrigue auch selbständig zu erfinden im Stande war und es scheint, daß er in der Verwicklung derselben all seine Vorgänger zu überbieten gesucht habe. Andererseits hat man dem Dichter auch schlimmere Dinge noch vorgeworfen. So sagt schon Ochoa von El valiente justiciero, daß dieses Drama an dem Fehler leide, ein scandalöses Plagiat des Lope'schen Stückes: El infanzon de Illescas zu sein***). Nach Schack würde Moreto in seinem La ocasion hace al ladron (Gelegenheit macht Diebe) das Sprichwort gleich selber in Anwendung gebracht haben, da er ihn beschuldigt,

*) Im Supplementbande zu Ticknor's Geschichte der schönen Literatur in Spanien (Leipzig 1867), S. 127.

**) Insofern nämlich Medinella 1620 ermordet wurde, womit freilich in Widerspruch steht, daß Ochoa Medinella als Freund Moreto's bezeichnet.

***) Hartzenbusch schreibt das letzte Stück dem Tirso de Molina zu. Schack bestätigt das Urtheil Ochoa's, und wenn dieser wenigstens einräumt, daß Moreto das Vorbild übertroffen habe, erklärt er es für eine abgeschwächte Copie. Schack geräth hierbei aber mit seinem früheren Lobe des Moreto'schen Stückes in Widerspruch.

mindestens zwei Drittheile der Tirso'schen Villana de Ballecas beibehalten und ihnen nur ein anderes Drittel zugefügt, sowie den Scenengang etwas verändert zu haben. Indessen würde man zur gerechten Beurtheilung dieser und ähnlicher Fragen mindestens wissen müssen, ob Moreto derartige Stücke ausschließlich für die seinigen ausgab. Dagegen erscheint die Anklage Kleins, Moreto habe, wie neuerlich Scribe, eine förmliche Commandite für Mitarbeiter an Komödien gegründet, doch wohl zu weitgehend. Die meisten seiner Beurtheiler kommen wenigstens darin überein, daß, wieviel auch Moreto seinen Vorgängern genommen, er sie doch in fast jedem einzelnen Falle weit übertroffen habe. Wenn dies bei der Verschiedenheit des Werths seiner Stücke auch zu viel gesagt scheint, so ist doch so viel gewiß, daß er auf diese Weise Lope's Milagros del desprecio, De cuando acá nos vino und El infanzon de Illescas mit seinen Nachbildungen von der spanischen Bühne verdrängte.

Moreto's Stärke lag gewiß nicht im Trauerspiele. Es gibt nur ein einziges von den ihm zugeschriebenen Dramen dieser Art, welchem in der Schätzung der Kenner ein höherer Rang eingeräumt wird, nach meiner Meinung vielleicht selbst noch ein zu hoher: El valiente justiciero (Der ritterliche Richter)*). Abgesehen von der Uebereinstimmung mit El infanzon de Illescas erinnert es noch an Motive in Fuente Ovejuno, Novias de Hornachuelos und El rey Don Pedro in Madrid. Klein weist mit Recht auch noch auf eine gewisse Analogie mit Tirso's Don Juan Tenorio hin. Perejil, der dann der Leporello Tello's sein würde, bildet, nach meinem Dafürhalten, die schwächste Seite des Stücks. Er ist ein überaus aufdringlicher und dabei unbedeutender Geselle. Wogegen alle Scenen des Königs (Pedro der Grausame) von außerordentlicher dramatischer Kraft sind. Sowohl dessen Charakter wie der Tello's sind von trefflicher Zeichnung. Der ungeheure Erfolg dieses Dramas erklärt sich aber nicht nur aus seinen unleugbaren Vorzügen, sondern auch daraus, daß das Königthum hier im ritterlichsten Glanze für das Volksinteresse

*) Die verschiedenen Titel, unter denen diese Dichtung erschien, lassen wohl auf unberechtigte Ausgaben schließen. Sie lauten: El rico hombre de Alcalá: El Rey valiente y justiciero; Admirable refundicion de ensayos diferentes.

gegen den Vasallenübermuth auftritt, wozu noch die Wirkung des eingemischten Uebernatürlichen kommt.

Von den übrigen tragischen Stücken verdient noch Como se vengan los nobles (Wie Edle sich rächen) Hervorhebung. Es liegt ihm Lope's Testimonio vengado zu Grunde.

Von den Lustspielen nimmt zweifellos Desden con el desden den obersten Platz ein, ja es wird allgemein nicht nur für das erste Lustspiel des spanischen Theaters, sondern für eines der besten Lustspiele der ganzen modernen Bühne erklärt. Insbesondere hat es sich auf dem deutschen Theater vollkommen eingebürgert und gilt hier für einen der Prüfsteine der höheren Schauspielkunst. Daher auch sein Inhalt als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf. Der Vergleich mit dem Lope'schen Urbild ist dadurch erleichtert, daß von Dohrn die Uebersetzung beider Stücke neben einander zum Abdruck gebracht worden ist*). Außerdem spielen noch Motive aus Lope's La hermosa fea und aus Tirso's Zelos con zelos se curan herein. Die Vorzüge des Moreto'schen Stücks beruhen darauf, daß er das Motiv in eine höhere gesellschaftliche Sphäre gehoben, hierdurch die Charaktere veredelt und, wie überhaupt das ganze Problem, psychologisch vertieft hat. Er hat den rein menschlichen Kern des letzteren so glücklich herausgeschält, daß es von allen spanischen Lustspielen unserer heutigen Lebensauffassung am nächsten steht. Durch die Ausscheidung oder Zurückdrängung des Nebensächlichen hat er überdies der Handlung einheitliches Interesse, ununterbrochenen Fluß und stetig wachsende Spannung verliehen. Dabei ist der Vortrag von höchster Feinheit, voll Geist, Leben und Witz und die Charakteristik frei von allem Conventionellen, was besonders der Rolle des Gracioso zu Gute kommt.

Moreto hat kein zweites Lustspiel in diesem hohen Stile geschrieben. Von einer gewissen Feinheit ist aber noch die von der Entretenida des Cervantes und von Tirso's El castigo del penséque angeregte Comedia: El parecido en la corte (Der Doppelgänger in der Residenz), obschon die Voraussetzung etwas gesucht ist. Ein junger Mann, der in Folge eines Zweikampfs nach Madrid geflüchtet, wird hier von einem alten Herrn festgehalten, der ihn, getäuscht

*) a. a. O. II. Thl.

von einer überraschenden Aehnlichkeit, für seinen seit Jahren abwesenden und nun zurückerwarteten Sohn hält. Jener geht seiner Sicherheit wegen auf diese Täuschung ein, indem er, um sie aufrecht erhalten zu können, vorgibt, in Folge einer schweren Krankheit sein Gedächtniß verloren zu haben. Er verliebt sich aber im Hause des Alten in dessen blühende Tochter, die ihn ebenfalls arglos für ihren Bruder hält und ihm eine Zärtlichkeit und Vertraulichkeit entgegenbringt, mit welcher die Liebe sich ahnungslos in ihr Herz schmeichelt. Dies verleidet ihm nun seine Maske, die er aber doch nicht zu lüften den Muth hat. Die hieraus entspringenden komischen Herzensconflicte sind vom Dichter mit großer Zartheit und Feinheit behandelt.

Die übrigen Lustspiele gehören entweder der Comedia de figuron oder doch einem etwas derberen Genre an. Letzteres wird am auffälligsten in dem, Lope's Mayor imposible nachgebildeten No puede ser guardar una muger (Ein Weib ist nicht zu bewahren), in welchem der dort in Hofkreisen spielende Conflict von ihm in die bürgerliche Sphäre verlegt worden ist. Hierher gehört ferner das leichte, aber überaus lustige Spiel: Trampa adelante (Trug über Trug), sowie De fuera viendra qui en de casa nos echara (Die gewaltsame Ausquartierung), wohl auch als comedia graciosá bezeichnet. Es handelt sich hier um eine alte Kokette, welcher ein junger Cavalier den Hof macht, um ein Verhältniß mit ihrer hübschen Nichte zu unterhalten. Das Muster der als Comedia de figuron bezeichneten Gattung aber ist El lindo Don Diego (der feine Don Diego), dessen komischer Held die fein chargirte Figur eines Stutzers aus der Provinz ist, der, sich mit einer reichen Erbin zu vermählen, in die Hauptstadt kommt, sich aber hier durch seine lächerliche Eitelkeit verführen läßt, in die ihm von einem begünstigten Nebenbuhler gestellte Falle und hierdurch der schönen Erbin verlustig zu gehen. Auch El Marques de Cigarral, eine Art Don Ranudo de Colibrados, gehört noch hierher.

Obschon Moreto Calderon außerordentlich hochschätzte und vieles von dessen Kunst in sich aufnahm, hat er sich doch, wie mir scheint, mit noch größerer Vorliebe an Lope de Vega angeschlossen, dem er auch die meisten seiner Motive entnahm. Obschon er von dem Estilo culto zu sehr beeinflußt war, um diesen in seiner Leichtigkeit und Natürlichkeit erreichen zu können, so glaube ich doch,

daß seine Bedeutung hauptsächlich darin liegt, die höhere Kunst Calderons mit den natürlichen Vorzügen Lope de Vega's verbunden zu haben. Von den übrigen Dramatikern der Periode mögen noch folgende hier eine Stelle finden *).

Antonio Coello, bereits 1652 im Dienste des Herzogs Albuquerque und in dessen Hause zu Madrid gestorben, ist der Dichter des auch wohl fälschlich dem Könige Philipp IV., der ihn begünstigte, zugeschriebenen Dramas: Dar la vida por su dama o el conde de Sex. (Das Leben für seine Dame oder der Graf Essex) **). Seine Autorschaft ist durch eine Handschrift der Bibliothek des Herzogs von Ossuna jetzt ganz außer Zweifel gestellt. Es war dieses Schauspiel, welches Lessing zuerst in Deutschland veranlaßte, auf das Drama der Spanier hinzuweisen, was ihm für uns eine Bedeutung verleiht, die es wohl sonst kaum verdient. Schack lobt dagegen mehrere andere Stücke des Dichters: Tambien la afrenta es veneno (Auch die Schmach ist ein Gift) und El Catalan Serralonga. — La Baltasara behandelt die Geschichte dieser gefeierten Schauspielerin, die mitten in ihrem Triumph auf den Brettern den Entschluß faßte, sich als Einsiedlerin einem frommen Leben zu weihen.

Alvaro Cubillo de Aragon war schon 1625 als Bühnenschriftsteller thätig. In einem 1654 veröffentlichten Werke El enano de las musas, comedias y obras diversas (Madrid) berühmt er sich, bereits 100 comedias geschrieben zu haben. Er besaß kein bedeutendes, wohl aber ein beachtenswerthes Talent und zeichnete sich besonders durch Zartheit der Empfindung aus. Für seine besten Werke gelten: La perfecta casada (Die vollkommene Frau), Las muñecas de Marcela (Die Armbänder Marcella's) und El Amor como ha de ser (Die Liebe wie sie sein muß).

Juan Bautista Diamonte, 1626 zu Madrid geboren, blühte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der erste Band seiner Comedias erschien 1670 zu Madrid. Seine Berühmtheit verdankt er hauptsächlich seinem El honrador de su padre (Der Ehrenretter seines Vaters), welcher von Voltaire für eines der Vorbilder des Corneille'schen Cid gehalten worden ist. Diese Annahme wurde aber

*) Eine Sammlung der Werke der hierher gehörenden Dichter (Fragoso, Leyba, Cubillo u. A.) in Colec. gen. d. comed. escog. Madrid 1826.

**) Es ist im 31. Bande der diferentes comedias 1637 enthalten.

wieder bekämpft und, wie es scheint, mit genügendem Recht*). Diamonte's Honrador verdrängte übrigens das Guillen de Castro'sche Drama nicht von der spanischen Bühne. Dagegen hatte seine Judia de Toledo, trotz Lope's Paces de los Reyes, großen Erfolg.

Juan de la Hoz Mota, 1620 in Madrid geboren, wurde 1653 zum Ritter von St. Jago erhoben, erhielt später die Stelle des Regidors von Burgos, woher seine Familie stammte, um endlich bis zum Range eines Präsidenten des Vermögensraths von Castilien empor zu steigen. Noch 1708 hat er nachweislich gedichtet. Zu seiner Zeit galt El castigo de miseria (Die Strafe des Geizes) für sein bestes Stück. Louis du Viel Castel, und nach ihm Schack, stellt aber doch Juan Pascual y primer asistente de Sevilla, welches den Freimuth eines königlichen Beamten verherrlicht, ungleich höher.

Obschon von Geburt Portugiese, hat doch der noch sehr jung nach Madrid übersiedelte Juan de Matos Fragoso als spanischer Dramatiker großen Ruhm erworben. Er folgte dem Beispiele Calderons und Moreto's, indem er die Ideen zu seinen Stücken fremden Vorbildern entlehnte. Sein berühmtestes Werk war das dem Lope nachgebildete: El villano en su ricon. Schack hebt besonders La cosaria catalana (Die catalonische Freibeuterin) und El imposible mas facil (Auch das Unmögliche ist leicht)**) hervor. Es existiren wohl noch an 50 Stücke von ihm.

Francisco de Leyba ahmte in seinen Lustspielen nicht ohne Geschmack Calderon nach; am glücklichsten vielleicht in El honor es lo primero (Ehre vor Allem) und La dama presidente (Die Frau Präsidentin).

In der Burleske erlangte Geronimo Cancer y Velasco große Beliebtheit. Ausgezeichnet durch Lustigkeit sind unter Anderen seine parodistischen Possenspiele: La muerte de Baldovinos; Los mocedados del Cid und Dineros son calidad.

---

*) Siehe hierüber unter Anderen Fée, a. a. O. Puibusque, a. a. O. Hyppolyte Lucas, Documents relatifs à l'histoire du Cid, Paris 1860. Antoine de la Tour, L'Espagne religieuse et liter., II. Paris 1863.

**) Ein erster Band seiner Comedias erschien Madrid 1658. Siehe Schack III. S. 358. Eine Ausgabe seiner Obras erschien Madrid 1761.

Eines der interessantesten Stücke der spanischen Bühne El pastelero de Madrigal, über welches Viel Castel*) ausführlich berichtet hat und das die Geschichte eines jungen Pastetenbäckers behandelt, welcher, gestützt auf die Aehnlichkeit mit dem in der Schlacht bei Alcazar in Gefangenschaft gerathenen Prinzen Sebastian, sich für denselben ausgab, wird von Schack, auf Grund eines alten Drucks, dem Geronimo Cuellar, einem Dichter zugeschrieben, der hoch in der Gunst Philipps IV. stand, 1650 von diesem zum Ritter von St. Jago und später zum Secretär der militärischen Angelegenheiten ernannt worden ist.

Den Dichtungen Rojas' verwandt sind ferner die Dramen des Christoval Monroy. Wie jener sucht auch er sein Publicum durch das Außergewöhnliche seiner Erfindungen zu interessiren. Nicht selten liegt bei ihm aber der Reiz in der Darstellung des Häßlichen. Er hat sich hierin in Las mocedades del duque du Ossuna (Die Jugendstreiche des Herzogs Ossuna), welches schon 1627 durch Mayret's Galanteries du Duc d'Ossune auf die französische Bühne kam und in Lo que puede el desengano (Was die Enttäuschung vermag), welches das Räuberleben romantisch verherrlicht, Genüge gethan. Noch viele Stücke sind, wie man bei Schack nachlesen kann, von ihm erhalten geblieben.

Außer ihm seien hier nur noch die Gebrüder Figueroa y Cordoba, Fernando de Zarate, Juan de Zabaleta (der Chronist Philipps IV.), Juan Velez de Guevara (der Sohn des früher erwähnten Luis Velez), Diego Jimenes Enciso und der Graf von Villamediana, Don Juan de Tarsis y Peralta, letzterer schon wegen der glänzenden Rolle genannt, die er am Hofe Philipps IV. doch noch zur Zeit Lope de Vega's gespielt**). Er wurde 1621 in seinem Wagen ermordet, was Veranlassung zu der Sage gab, daß er der Eifersucht seines Königs zum Opfer gefallen sei. Dies ist jedoch neuerdings von Hartzenbusch aufgeklärt und berichtigt worden. (Klein hält es dagegen noch aufrecht.) Auch an dramatischen Dichterinnen fehlte es nicht. Berühmt waren Ana Caro und die mexikanische Nonne Juana

*) a. a. O. III. S. 366.

**) Berühmt sind seine Liebeslieder. Seine dramatischen Dichtungen sind in seinen in Madrid 1629 erschienenen Obras poeticas enthalten.

Juez de la Cruz. Bouterwek rühmt von letzterer besonders das Auto: El divino Narciso*).

So lange das Drama noch blühte, welches, wie wir besonders bei Calderon sahen, der noch am Rande des Grabes zu einer Veröffentlichung seiner Comedias durch den Druck gebeten werden mußte, damals nur für die Bühne geschrieben ward, fehlte es nicht an bedeutenden Darstellern. Viele der früher Genannten ragten in diese Periode herein. Unter den neuen aber glänzten vor Allen: Sebastian de Prado und Alonso de Olmeda, welche auch in Paris große Bewunderung erregten. Letzterer trat später in den geistlichen Stand. Sowie ferner: die Brüder Torrella, welche noch überdies durch ihre überraschende Aehnlichkeit sehr interessirten (auf sie mochten Stücke wie Lope's Palacio de Confusa berechnet sein), Juan Rana, der vorzüglichste Komiker unter Philipp III. und IV., Morales und Josef Vaca, Bartolomé Romero, Perez, Francisco Lopez u. A.

Von Frauen ist zugleich die berühmteste und wegen ihres freien Lebens berüchtigtste: Maria Calderon, zeitweilig auch die Geliebte Philipps IV. Aus diesem Verhältniß ging der zweite Don Juan d'Austria hervor, der mit dem ersten nur den Namen, nicht aber die glänzenden Eigenschaften theilte. Maria Calderon trat bald nach der Geburt dieses Sohnes (1629), wie, um ein altes Sprichwort zu Ehren zu bringen, in ein Kloster, welchem sie später und, sowie es heißt, allgemein geachtet, als Aebtissin vorstand. Dunkler ist die Geschichte der Barbara Coronel, welche sich fast nur in Männerkleidern und zu Pferde auf den Straßen zeigte. Sie war verdächtig ihren Gatten (den Schauspieler Vaca?, denn mit diesem soll sie verheirathet gewesen sein) ermordet zu haben. Einen glänzenderen Leumund hinterließ Francisca Bezon, von welcher es heißt, daß sie die Tochter des berühmtesten und edelsten aller Dichter gewesen sei. Schack fragt, ob Calderon's? Lope de Vega kann ihres Alters wegen wohl kaum hier gemeint sein, da sie 1669 in Paris noch als jugendliche Liebhaberin glänzte. Ana, Feliciana und Micaela de Andrade, die drei Gra-

---

*) In Poemas de la unica poetica americana Soror Juana Iñez de la Cruz, III. edic. Barcelona 1691.

zien genannt, waren sowohl als Schauspielerinnen, wie als Sängerinnen berühmt. In Clara Comacho erneuerte sich jene wunderbare in der Baltasara gefeierte Erscheinung. Auch sie wurde bei der Darstellung eines Auto plötzlich von solcher Andacht ergriffen, daß sie der Welt zu entsagen beschloß. Ihnen reihen sich Ana de Berios, Manuela Escamilla, Maria de los Reyes, Josefa Morales u. A. an.

Calderon, welcher fast alle der vorgenannten Dichter überlebte, sollte auch noch das nationale Drama selbst mitten in seinen Triumphen dem Verfalle zuneigen sehen. Zwei Stellen, die sich in den Comedias des Moreto befinden, lassen deutlich erkennen, wie früh sich dieser Umschwung vollzog. Im Lustspiele: No puede ser guardar una muger lesen wir noch:

„Wo ist das Genie, dem unser König nicht ein glückliches Leben bereitete? Wo der Schriftsteller von Ruf, der seiner Wohlthaten nicht theilhaftig wurde? Villahermosa, Gongora, Mesa y Encina, Mendoza und wie viele Andere haben nicht seine Großmuth erprobt? Bedarf es noch anderer Beispiele? War der Graf von Villamediana nicht ein ebenso großer Poet, als mächtiger Herr? Haben andere Große der Dichtkunst nicht gleichfalls gehuldigt? Erfahren wir es nicht noch heute? Ist es nicht einer der erlauchtesten Männer, der, nachdem er durch seinen Muth den Beifall von ganz Spanien erworben, in der Dichtung in solcher Weise hervorragt, daß seine Sonette, daß die Erhabenheit ihrer Gedanken ganz Madrid mit Bewunderung erfüllen?

Wie contrastirt mit dieser, gewiß noch sehr früh geschriebenen Stelle (da Calderon's keine Erwähnung geschieht), eine andere aus Moreto's La ocasion hace al ladron:

Don Manuel: Man gibt jetzt nur wenig Neues. Kaum daß von Zeit zu Zeit im Auftrage des Hofes ein neues Stück eines Dichters erscheint, der freilich Allem, was er schreibt, den Stempel der Neuheit und Ueberlegenheit aufdrückt, so daß man glauben möchte, er übertreffe sich jedesmal selbst.

Don Pedro: Ihr meint ohne Zweifel Calderon?

Don Manuel: Welch Anderer vermöchte auch die Bewunderung aller Männer von Geist in solchem Grade zu fesseln?

Don Pedro: Doch erfreut sich diese Art des Talents nicht mehr der früheren Gunst.

Don Manuel: Daher sich auch jetzt nur Wenige dieser edlen Beschäftigung mit der Hingebung widmen, welche sie fordert. Wie anders belohnte dagegen das Alterthum solche Talente!

Don Pedro: Der Kaiser Antoninus gab dem Opimius zweitausend Thaler für jeden Vers, den er ihm schrieb. Virgil war der Günstling des Augustus, der ihn öffentlich an seine Seite zog.

Don Manuel: Gratianus schätzte den Dichter Antonius so hoch, daß er ihn sogar zum Consul erhob. Nicht minder ehrte Alexander den Pindaros, welchem er goldene Standbilder errichten ließ. Darum sehen wir aber auch in jenen vergangenen Jahrhunderten so viele Geister zu unsterblichem Ruhme gelangen. Seltsamer Wechsel der Zeiten! Ist's möglich, daß das, was einst als göttliche Gabe verehrt wurde, heute fast zu einem Gegenstande der Geringschätzung herabsinken konnte?

Da Moreto 1669 starb und in der letzten Zeit nicht mehr in Madrid lebte, so muß die Stelle schon lange vor Calderons Tode, wahrscheinlich aber auch noch vor dem Tode Philipps IV. geschrieben sein.

Schon die Unterbrechung, welche das Theater in der zweiten Hälfte der 50er Jahre erfuhr, mochte der Entwicklung desselben einen Stoß gegeben haben, von dem es sich umsoweniger ganz erholen konnte, als Philipp IV. demselben wohl kaum die frühere Theilnahme ganz wieder zuwendete, was schon daraus erhellt, daß Calderon von 1652—62 sich viel in Toledo aufgehalten zu haben scheint. Unter Carl II. 1665—1700 sank das Ansehen des Landes, der Nationalgeist, der Wohlstand immer mehr. Der Handel ging allmählich ganz auf die Niederländer über, die blühendsten Städte entvölkerten sich. Soll doch Sevilla auf das Viertel seiner früheren Einwohnerzahl herabgesunken sein. Die Steuerkraft war auf das Höchste gespannt, die Münze verschlechtert, gleichwohl der Schatz immer leer, die Zeughäuser ebenfalls, die Festungen ganz in Verfall, die nördlichen Provinzen der französischen Invasion preisgegeben, Westindien von Seeräubern geplündert. Daneben entsittlichte der religiöse Fanatismus auch das Volk immer mehr. Als Karl II. zu seiner Vermählung (1680) ein Autodafé wünschte, errichteten die Handwerker von Madrid freiwillig und auf ihre Kosten die Schaubühne. 85 Granden schrieben sich als Familiares der Inquisition dabei ein und der König zündete mit eigener Hand den Scheiterhaufen an, auf welchem 21 Unglückliche der allgemeinen Festfreude zum Opfer fielen.

Große neue Talente würden dem alten Stamme sicher noch immer neue Triebe und eine neue Blüthe abzugewinnen im Stande gewesen sein. Doch, sei es nun, daß, wie Moreto zu glauben scheint, die dichterischen Talente sich vom Theater abzuwenden begannen, oder es überhaupt keine neuen, entwicklungsfähigen dramatischen

Talente mehr gab — jedenfalls ist es Thatsache, daß unter den vielen Dichtern, die sich von hier an bis zum Schluß des Jahrhunderts dem Theater zuwendeten, nur noch einige wenige im Anschluß an das nationale Drama eine beschränkte Bedeutung erlangten, nämlich Candamo, Zamora und Cañizares, denen sich etwa noch die etwas früheren Juan de Vera y Villaroel und Melchor Fernandez de Leon anfügen lassen.

Francisco Bances Candamo wurde 1662 zu Sabugo geboren. Er genoß eine sorgfältige Erziehung, kam an den Hof, bekleidete mehrere wichtige Stellen in der Finanzverwaltung, fiel dann in Ungnade und starb am 8. Sept. 1709 in sehr ärmlichen Umständen. 1722 erschienen von ihm 2 Bände seiner Comedias*). Sein berühmtestes Stück ist Por su rey y por su dama! (Für Geliebte und König!) Es lehnt sich an das geschichtliche Ereigniß der Eroberung von Amiens an. Der Held, Porto Carero, welcher nach Candamo's Darstellung in Liebe für die Tochter eines Beamten der Stadt Amiens erglüht ist, wird hierdurch zur Eroberung dieses Platzes bewogen. Kriegerische Begeisterung und Galanterie beseelen Handlung und Sprache. Ticknor hebt außerdem La restauracion de Breda (Die Wiedereroberung Breda's) hervor; Schack: El duelo contro su dama (Der Zweikampf mit der Geliebten) und El esclavo en grillos d'oro (Goldene Fesseln). Die Stücke Candamo's lassen erkennen, daß damals immer noch Vor- und Zwischenspiele üblich waren, da diese bei einigen seiner Stücke in festen Zusammenhang mit ihnen gebracht erscheinen. Candamo gehörte ferner zu denjenigen Dichtern, welche die Zarzuelas besonders pflegten, die jetzt mehr und mehr in Aufnahme kamen. Er entnahm die Stoffe zu ihnen hauptsächlich der Mythologie, wodurch er den Uebergang zu den italienischen Singspielen und Opern vorbereitete.

Eine andere Gattung von Stücken, die jetzt immer mehr in die Mode kam, aber dabei von der ursprünglichen Höhe herabglitt, die comedias de figuron, wurden besonders von den beiden anderen der hier in Rede stehenden Dichter bevorzugt.

*) D. Fr. Bances Candamo, Poesias comicas. Obras postumas, Madrid. 1722. 2 Bde. S. Schack III. S. 423.

José de Cañizares wurde 1676 in Madrid geboren, wo er auch 1750 starb, nachdem er mehr als 50 Jahre für die Bühne und lange mit großem Erfolge geschrieben hatte, da er schon 1690 mit seinem ersten Stücke hervorgetreten sein soll. Mehr als 70 Stücke sind von ihm erhalten geblieben. Es erschienen von ihnen 2 Bände in Auswahl. Obschon von großem Talent, fehlte es ihm doch an wahrer künstlerischer Begeisterung. Er lehnte sich meist an das alte nationale Drama an, gab aber später auch gelegentlich dem Einflusse der französischen Tragödie nach z. B. in seinem El sacrificio de Ifigenia. Für seine besten Stücke gelten El Picarillo en España (Der Schelm in Spanien) und Domine Lucas, beide der comedia de figuron angehörend. Das letzte hat aber nichts mit dem Lope'schen Stück gleichen Namens gemein. Im feineren Lustspiel hebt Schack: De los hechizos de Amor la musica es el mayor (Die Musik, der größte Zauber der Liebe) hervor.

Ein höheres Streben wohnte Antonio de Zamora inne, von welchem man glaubt, daß er früher Schauspieler gewesen sei. Unter Philipp V. bekleidete er die Stelle eines Kammerherrn. Er scheint seine dramatische Laufbahn schon vor 1700 begonnen zu haben und starb 1722. In dem ersten Theil seiner in diesem Jahre erschienenen Comedias*) klagt er über den Verfall des Theaters und bekennt sich zu einem bewundernden Nachahmer Calderons. In der lebendigen Auffassung des Lebens wetteifert er mit Cañizares. Sein berühmtestes Lustspiel ist El hechizado por fuerza (Die gewaltsame Verzauberung). Auch die dramatischen Bearbeitungen der Geschichte der Jungfrau von Orleans und von Tirso's Burlador de Sevilla mögen erwähnt werden. Letztere liegt, wie es scheint, dem Mozart'schen Operntexte zu Grunde. In Mazariegos y Monsalves behandelte er einen dem Shakespeare'schen Romeo und Julia verwandten Stoff.

Im Anfange des 18. Jahrhunderts kam eine neue Art Zauberstücke auf, denen jedoch der wichtigste Zauber, der poetische, fehlte, welcher die Fiestas Calderons zum Theil so verklärt hatte. Der Dichter hatte darin seinen Zauberstab dem Maschinisten überlassen, welcher die erste Person am Theater zu werden drohte. Dabei

---

*) 1744 erschienen zwei Bände derselben in Madrid.

sanken diese Stücke immer mehr in's Geschmacklose und Absurde. Der Commandant Lobe von Barcelona, der Geistliche Astorbe und der Schneider Juan Salvo y Vela mit seinem Magico de Salerno erlangten darin neben Zamora (El espirito folleto [Der Kobold]) und Cañizares (El anillo de Giges [Der Ring des Gyges]) große Berühmtheit. Das alte nationale Theater erstarb immer mehr und die Volksbühne verwilderte gänzlich.

VIII.

Das spanische Drama unter dem Einflusse der akademischen und der neuen romantischen Schule in Frankreich.

Einfluß des nationalen Dramas der Spanier auf das Drama des Auslandes. — Veränderter äußerer Zustand. — Eindringen der modernen Ideen. — Einfluß des französischen Classicismus. — Die italienische Oper. Farinelli. — Veränderungen im Theaterwesen. — Die Vertreter des Akademismus: Blas Nasarre. Luzan. Der ältere Moratin (Aufhebung der Autos sacramentales). La Huerta. — Die Vertreter der volksthümlichen Richtung: Comella, Ramon de la Cruz. — Der Sieg des Akademismus: Der jüngere Moratin. Cienfuegos. Quintana. — Martinez de la Rosa. — Einfluß der neuen romantischen Schule in Frankreich. — Zustand des Theaters. Die Schauspieler. — Wiederaufnahme des alten nationalen Dramas. — Der nationale Classicismus verdrängt den französischen. — Kampf mit dem Romanticismus der Franzosen. — Gyl y Zarate. Hartzenbusch. Der Herzog von Rivas. Gutierrez. Escosura. Larra. Zorrillo. Breton de los Herreros. Gorostiza. La Vega. — Neuester Zustand der Bühne. Schauspieler. Neueste Dichter. — Lopez de Ayala. — Entstehen einer spanischen komischen Oper. — Kritik und literarhistorische Bestrebungen auf dem Gebiete des Dramas.

Bis zu Calderons Tode hatte das nationale spanische Theater in seiner Entwicklung keine anderen fremden Einwirkungen erfahren, als diejenigen, welchen es durch die Aufnahme der unter dem Einfluß der provençalischen und italienischen Dichtung zur Entwicklung gelangten Formen der lyrischen Dichtung ausgesetzt war. Wohl aber hatte es selbst, wie zum Theil schon berührt, einen um so weitreichenderen Einfluß auf die Entwicklung der dramatischen Dichtung anderer Völker, insbesondere auf die der Italiener und Franzosen ausgeübt, weniger allerdings durch seine Formen, und durch die darin geschilderten Charaktere und Sitten, die hierzu von zu specifisch nationaler Eigenthümlichkeit waren, als durch den

unerschöpflichen Reichthum seiner dramatischen Erfindungen, Intriguen, Situationen und Conflicte. Daher ein vorzüglicher Kenner der dramatischen Literatur, Riccoboni*), sagen konnte, daß die spanische Bühne, trotz ihrer Regellosigkeit, den Ruhm habe, sowohl durch die Originalität ihrer Ideen, als durch die erstaunliche Anzahl und Mannichfaltigkeit der Sujets, die ihr eigen, die große Lehrmeisterin aller Dichter und das große Muster aller Theater von Europa gewesen zu sein". Ohne Zweifel beruhte dies wenigstens theilweise auf politischen Verhältnissen, auf der Verbindung Neapels und Siciliens mit der spanischen Krone und auf dem Uebergewicht, welches Spanien unter Carl V in den europäischen Angelegenheiten gewonnen und das sich zum Theil noch auf Philipp II. mit übertragen hatte, sowie auf den Familienverbindungen des spanischen Hofes mit Höfen der anderen Länder, von denen besonders die Heirath Anna's von Oesterreich mit Ludwig XIII. von Wichtigkeit war. Und wenn später die politische Bedeutung Spaniens auch mehr und mehr sank, so mußte die Richtung, welche einmal hierdurch gegeben war, um so mehr auch noch länger festgehalten werden, als grade erst jetzt das nationale Drama der Spanier durch Lope de Vega, Calderon u. A. zu voller Blüthe gedich und eine außerordentliche Anziehungskraft ausüben mußte. In Frankreich schöpften von Rotrou bis mit Molière alle dramatischen Dichter sei es unmittelbar oder doch mittelbar durch die Italiener aus dieser Quelle. Aber auch später dauerte dieser Einfluß noch fort. In England, wo schon 1635 unter Karl I. die Schauspielergesellschaft Juan Navarro's Vorstellungen gab (eine andere unter Sebastian Prado spielte von 1659—73 in Paris), machte sich dieser Einfluß besonders auf die Dichter Carls II bemerkbar. In Italien trat er auf's Neue bei Goldoni und Gozzi hervor. In Deutschland, wo er sich früher bei den von Velthen in Aufnahme gebrachten Haupt- und Staatsactionen geltend gemacht hatte, war er es hauptsächlich, welcher später die neue romantische Schule in's Leben rief. Schack**) ist auf diese Verhältnisse näher eingegangen, worauf ich

*) A. a. O. (Reflexions etc.) p. 58 u. f.

**) A. a. O. III S. 444 u. f. S. auch Klein a. a. O. sowie Salfi, Saggio Storico critico della commedia italiana. (Parigi, 1829) Riccoboni, a. a. O. und Histoire du théâtre italien, Paris 1727. 2 Bde. — Signorelli, Storia

an dieser Stelle nur hinweisen kann, weil ich später, bei der Darstellung des Dramas der übrigen Länder, darauf noch zurückkommen muß.

Das politische Uebergewicht, welches unter Ludwig XIV. Frankreich in Europa erlangte, mußte aber um so mehr eine Veränderung hervorbringen, als dessen Regierung von einer ganz außergewöhnlichen Blüthe der Wissenschaften und Künste begleitet war. Eine Rückwirkung von dem französischen Drama auf das spanische würde daher keinesfalls und um so weniger haben ausbleiben können, als es dem letzteren nun an großen Talenten zu fehlen begann und der nationale Geist im Sinken begriffen war. Es wurde aber noch dadurch gefördert, daß das Testament Carls IV. einen französischen Prinzen zur Nachfolge auf den spanischen Thron berief und hierdurch dem Einflusse der französischen Politik und des französischen Geistes Bahn gebrochen wurde. Zunächst war freilich der lange blutige Krieg um die Erbfolge noch ein Hinderniß. Nach Beendigung desselben war es jedoch eine der ersten Regierungshandlungen Philipps V., eine Akademie nach dem Vorbilde der französischen zu gründen, um das geistige Leben der spanischen Nation nach französischen Begriffen zu regeln. Der Einfluß, welchen die spanische Geistlichkeit nur zu bald auf diesen Fürsten gewann, schränkte aber die Wirksamkeit derselben rasch wieder ein. Das kam dem nationalen Drama zu Gute, welches zunächst noch keinerlei reformatorische Einwirkungen im Sinne des französischen Academismus erfuhr. Der vereinzelte Versuch, welchen der Marques de San Juan mit einer Uebersetzung des Corneille'schen Cinna machte, blieb ganz unbeachtet. Ebenso derjenige der Herausgeber des Diario de los literatos de España, die Boileau'sche Kritik in Aufnahme zu bringen. Erst die Arte poetica des Ignacio de Luzan*), der 1702 in Saragossa geboren, 1733 nach 18jähriger Abwesenheit nach Spanien zurückgekehrt war, sollte eine Wirkung hervorbringen. Auch sie war aber zunächst schon deshalb eine nur mittelbare, weil es zur Zeit an Talenten fehlte, welche von seiner ganz auf Boileau gegründeten Theorie eine erfolgreiche praktische Anwendung zu machen im

---

critica dei teatri etc. Napoli 1813. — Linguet, Théâtre espagnol (1770) Ph. Chasles, a. a. O. Puibusque (a. a. O.)

*) La Poetica. Madr. 1737.

Stande gewesen wären. Luzan's Bestrebungen fielen noch überdies mit dem Umstande zusammen, daß eine andere vom Auslande eingeführte dramatische Kunstform durch die Gunst des Hofes in Aufnahme und in die Mode gebracht wurde, welche dem damals in Spanien herrschenden Bühnengeschmacke ungleich näher als das akademische Drama stand, diesem letzteren aber doch wieder so nahe verwandt war, daß wenn sie zunächst die Einführung desselben auch hinderte, sie diese doch vorbereitete: ich meine die von Zeno und Metastasio im Geiste der französischen Regelmäßigkeit regenerirte italienische Oper.

Schon öfter waren zur Unterhaltung der zweiten Gemahlin Philipps V., Elisabeth Farnese, italienische Operngesellschaften zeitweilig nach Madrid berufen worden. Jetzt (1737) aber hatte das Theater von Buen Retiro einen entsprechenden Umbau erfahren, um der italienischen Oper eine bleibende Stätte daselbst zu bereiten. Sie gewann mittelst des Einflusses, welchen der berühmte Sänger Farinelli durch den beschwichtigenden Zauber, den seine Stimme auf das damals ganz in Schwermuth versunkene Gemüth Philipps V. auszuüben vermochte, sehr rasch eine große Bedeutung. Die Gunst, welche der König demselben in verschwenderischer Weise zuwendete, sollte sich auch noch auf Ferdinand VI. mit übertragen, der Farinelli zum Director dieser von ihm zu reformirenden Oper ernannte. Die Bühne von Buen Retiro erhielt in Folge davon eine noch glänzendere Ausstattung und wurde 1747 mit La Clemenza de Tito von Metastasio in einer Uebertragung des vorerwähnten Ignazio de Luzan wieder eröffnet. Nichtsdestoweniger konnte dies fremdländische Gewächs zunächst keinen rechten Boden in Spanien gewinnen. Die Pflege desselben blieb ganz in den Händen der Italiener. Die nationalen Musiker und Dichter beschränkten sich vor wie nach auf die Zarzuela, was in einem Lande, in welchem Musik, Tanz, Gesang von jeher so volksthümlich waren, immerhin bemerkenswerth ist.

Inzwischen hatte aber auch das übrige Theaterwesen große Veränderungen erfahren. Schon 1708 hatte ein italienischer Theaterdirector, Bartoli, ein neues Theater: Los caños del Peral gebaut, nach dessen Muster die alten Corrales de la Cruz und del Principe dann ebenfalls in moderne Schauspielhäuser umgewandelt

wurden, so jedoch, daß die alte Einrichtung der Zuschauerplätze möglichst erhalten blieb. Jedes dieser Theater hatte seine eigenen Parteigänger, von denen die von la Cruz Polacos, die des Principe Charizos und die des Theaters Caños del Peral Panduras genannt wurden — eine Rivalität, die bei der Tyrannei, welche diese verschiedenen Factionen ausübten, zum Sinken des herrschenden Bühnengeschmacks nicht unwesentlich beitrug; während das kleine Häufchen der Gebildeten unter dem Einfluß der politischen Opposition nach den Dramen der alten großen spanischen Dichter verlangte.

Es war früher die Stärke des nationalen Dramas gewesen, daß es sich nicht an eine bestimmte Classe der Gesellschaft, sondern an die ganze Nation richtete und diese vom König bis zur niedrigsten Volksclasse herab, die ja nicht selten über das Schicksal der Dichter entschied, auch befriedigte. Jetzt hatte sich nicht nur eine Verschiedenheit des Geschmacks zwischen den Kreisen der vornehmen und eleganten Welt und denen der Gebildeten und den niederen Volksclassen herausgebildet, sondern auch diese letzteren selbst waren wieder in Parteien zersplittert. Kein Wunder, daß viele, welche überhaupt von den neuen Ideen ergriffen und in den alten mittelalterlichen Anschauungen wankend geworden waren, in einer Reform des Dramas im Sinne der französischen Regelmäßigkeit nun ebenfalls das Heil derselben zu suchen begannen. So fanden denn die Angriffe, welche Blas Nasarre (1749) in der Einleitnng seiner Ausgabe der Komödien des Cervantes gegen das alte nationale Drama richtete und die er in seiner im folgenden Jahre erschienenen Apologia del discurso preliminar á las comedias de Cervantes verstärkte, sowie der im ähnlichen Geiste geschriebene Discurso sobre las tragedias españoles des Agustin de Montiano y Luyando*) einen fruchtbaren Boden vor. Daher auch die nach französischem Muster gearbeiteten Dramen des letzteren, sowie die Uebersetzungen des Britannicus von Trigenus, der Athalia von Eugenio Llaguno, des Prejugé à la mode des Lachaussée von Ignazio de Luzan (1751) schon freundlichere Aufnahme

*) Er steht in der Ausgabe seines Schauspiels Virginia 1750. Eine zweite in der 1853 erschienenen Ausgabe seines Schauspiels Ataulfo.

fanden. 1754 trat auch noch José Velasquez in seinen Origines de la poesia española (übersetzt v. Dieze, Gött. 1769.) für diese Ansichten ein.

Alle diese Männer gehörten der Akademie des guten Geschmacks an, welche sich 1749, vielleicht nach dem Vorbilde der Gesellschaft des Hôtel Rambouillet, in Madrid gebildet hatte und ihre Sitzungen im Hause der Stifterin, der Gräfin Lemos, hielt. Ihre Bestrebungen hingen ohne Zweifel mit denen der Regierung Ferdinands VI. (1746—59) zusammen, welche den Kampf gegen den Einfluß der Geistlichkeit und der Inquisition, der von seinem Vorgänger so rasch fallen gelassen worden war, mit ernsterem Wollen und größerer Kraft wieder aufnahm. Wurde doch unter Philipp V. noch jährlich mindestens ein Auto-da-fé vor jedem der 17 geistlichen Gerichtshöfe des Landes abgehalten, so daß unter seiner Regierung an 780 Schaustellungen dieser Art stattfanden und hierdurch mehr als 1000 Menschen dem Feuertod überliefert wurden. Unter Ferdinands VI. Regierung sollen dagegen nur noch 14 Personen solcher Weise umgekommen sein. Das letzte Auto-da-fé hat aber doch erst 1781 stattgefunden.

Das erste spanische Originallustspiel nach französischem Muster, welches über die Bühne ging, war die 1762 im Druck erschienene Comedia: La pentimetra (Die Stutzerin) des Nicolas Fernandez de Moratin, dem 1770 als erste spanische Originaltragödie dieser Art La Hormesinda desselben Dichters folgte*). Es verherrlichte in regellosen Versen die Thaten Pelayo's im Kampf mit den Arabern. Ihm schloß sich 1771 José de Cadahalso mit seinem in paarweis gereimten Jamben verfaßten Don Sancho Garcia an, Gaspar Melchor de Jovellanos mit seinem Pelayo und dem dem Diderot nachgebildeten El delincuente honrado (Der Verbrecher aus Ehre), sowie Ignacio Lopez de Ayala mit seiner Numancia destruida. 1777 trat auch der ältere Moratin wieder mit einem Drama, Guzman el Bueno und 1778 Vicente Garcia de la Huerta mit den Dramen Raguel und Agamemnon hervor, die hier aber nur ihres Verfassers willen genannt werden, welcher sich später durch die Herausgabe seines

---

*) Sein Sohn gab 1825 seine Werke Obras postumas etc. heraus, die auch in der Ribad. Sammlung (1846) Aufnahme fanden.

Teatro español*) verdient gemacht hat. Denn obschon dieser Versuch, die Bedeutung des alten nationalen Theaters zu beleuchten, kein recht glücklicher war, da z. B. Lope de Vega darin ganz übergangen wurde, so hat sie doch wesentlich beigetragen, das Studium der älteren dramatischen Dichtung wieder in Aufnahme zu bringen. Daneben liefen die Versuche des Sebastian y Latre und des Candido Maria Trigueros, alte spanische Lustspiele in die neuen Formen zu zwängen, sowie Uebertragungen französischer Lustspiele, in denen sich besonders Thomas de Yriarte hervorthat, welcher auch einige selbständige Werke dieser Art schrieb.

Alle diese Versuche fielen bereits in die Regierungszeit Carls III., welcher im Verein mit Männern wie Aranda und Campomanes die größten Anstrengungen machte, den mittelalterlichen Geist, die Scholastik und den Einfluß der Geistlichkeit völlig zu brechen. Es mag wohl mit unter der Anregung derselben geschehen sein, daß 1762 der ältere Moratin bereits mit einem Angriff auf das alte nationale Schauspiel, insbesondere auf die Autos sacramentales hervorgetreten war, deren poetischen Werth er zwar keineswegs verkennen wollte, deren Darstellungen er aber für so ausschweifend und gotteslästerlich erklärte, daß sie in keinem religiösen und civilisirten Staat mehr geduldet werden sollten. In der That wurden sie drei Jahre später mit Decret vom 11. Juni 1765 verboten und zwar, wie darin erklärt wird, weil man sich damit nur vor den Ausländern lächerlich mache. Die Geistlichkeit erhielt hierdurch auch selbst einmal einen Schlag von derjenigen Seite, nach welcher sie so oft ihre Angriffe gerichtet hatte. Erst 1748 war von ihr wieder ein über Valencia hereingebrochenes Erdbeben und 1754 ein vom Pater Calatagud gegen die Schauspiele gerichtetes Buch als Anlaß dazu genommen worden.

Die Wirkungen, welche die auf Reform des Dramas gerichtete Bewegung ausübte, waren aber selbst jetzt noch immer nicht stark genug, das alte nationale Drama ganz von der Bühne zu verdrängen. Vielmehr riefen sie eine Reaction zu Gunsten des letzteren hervor, was eine Menge von Nachahmungen derselben zur Folge hatte, doch war nichts von wahrer Bedeutung darunter.

*) Madrid, 1785. 17 Bändchen.

Der wichtigste der sie vertretenden Dichter war Luciano Francisco Comella, geb. 1716, gest. 1779, von dem es heißt, daß er dem Nationalstyl der Alten näher gekommen sei, als jeder andere Dichter der Zeit. Gleichwohl muß auch bei ihm der Reichthum der äußeren Handlung den inneren Mangel verdecken. Bemerkenswerth ist, daß er, um die alten Formen mit einem neuen Inhalt zu erfüllen, seine Stoffe der Zeitgeschichte entlehnte, wie seine Catarina en Cronstadt und sein Federigo II. en el campo de Torgau beweisen. Auch schrieb er einen Guillelmo Tell. Bei den meisten der damaligen Bühnenschriftsteller war aber die Dichtung zu einer nur handwerksmäßigen Uebung geworden. Mit derartigen Dramen überschwemmten z. B. Gaspar de Zavala y Zamora und Antonio de Valladores y Sotomayor die Bühnen, von denen der letzte an 100 Stücke geschrieben haben soll.

Eine ungleich größere Wirkung als sie alle übte aber ein anderer, ungleich begabterer Dichter aus, dessen Talent ihn freilich nur auf die kleine Form der Saynetes verwies, die er jedoch bisweilen bis zum Lustspiele erweiterte. Don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla, geb. 1731 zu Madrid, gestorben mit Ausgang des Jahrhunderts, näherte sich der Fruchtbarkeit früherer Zeiten, da er 300 dieser meist kleinen Stücke geschrieben haben soll, die sich durch Frische und Treue der Sittenschilderung der Zeit, sowohl was die höheren, als was die niederen Volksclassen betrifft, so wie durch Schärfe der Charakteristik, Witz, Humor und Satire auszeichnete*). Doch hat er sich auch in den größeren Formen des Dramas vielfach versucht, wobei er zuweilen den französischen Mustern gefolgt ist. Ramon de la Cruz hatte einen dramatischen Doppelgänger in Juan Ignacio Gonzalez del Castillo, dessen Name aber auf Cadix, dem Ort, wo er lebte und wirkte, beschränkt blieb, bis 1845 Don Adolfo de Castro durch Herausgabe zweier Bändchen seiner Saynetes denselben auch weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Beide Dichter sind für das

*) Seine Werke erschienen 1786—91 zu Madrid unter dem Titel: Teatro de Don Ramon de la Cruz. 10 Bdch. Neuerdings hat Duran (1843 Madrid) eine Coleccion de saynetes etc. desselben mit einem Discurso preliminar herausgegeben. Eine biographische Skizze giebt Baena, Hijos de Madrid IV. 280.

Studium der Sitten der Zeit sehr wichtig und geben eine lebendige Anschauung von dem Wechsel, der sich darin in den letzten Decennien vollzogen hatte.

Das Theater mußte unter diesen Verhältnissen den verworrensten Anblick darbieten, doch ebnete die Kritik der Tagesblätter, welche jetzt eine immer einflußreicher werdende Rolle zu spielen begannen und von denen hier besonders der von Clavijo redigirte Pensador, der Censor, das Memorial literario, die Espigadera zu erwähnen sind, der französischen Richtung immer mehr die Wege. Durchschlagenden Erfolg hatte hier aber doch erst der jüngere Moratin mit seinen Lustspielen, sowie Alvarez de Cienfuegos (geb. 1764, gest. 1809) und Don Manuel José de Quintana (geb. 1772, gest. 1857) mit ihren Trauerspielen, von denen Cienfuegos' Idomeneo, La condesa de Castilla, Pitaco und Quintana's Pelayo sich durch Adel, Würde, Kraft des Ausdrucks und lebendige Schilderung der Leidenschaften auszeichnen.

Leandro Fernandez de Moratin, Sohn des obengedachten Nicolas Fernandez de Moratin, wurde 1760 zu Madrid geboren. Er wollte sich anfangs der Malerei widmen, wurde dann Goldschmied und versuchte sich nebenbei in der Dichtkunst. Der Erfolg dieser Versuche bestimmte ihn jedoch bald, sich völlig der Journalistik zu widmen. 1785 trat er in seiner Leccion poetica für die Anschauungen seines Vaters ein. Kurze Zeit später, mit einer politischen Mission betraut, lernte er in Paris den damals dort in freiwilligem Exile weilenden Goldoni kennen, dessen Talent und Ansichten sehr rasch einen entscheidenden Einfluß auf ihn gewannen, da beide sich in der Verehrung Molière's begegneten. 1790 trat er mit seinem schon 1786 geschriebenen ersten Lustspiel hervor: El viejo y la niña (Der Alte mit der jungen Frau). Der Erfolg, den er mit demselben erzielte, beruhte zum Theil wohl mit darauf, daß er im Gegensatz zu den vorgenannten beiden tragischen Dichtern sein Stück statt in schleppend behandelten fünffüßigen Jamben in den alten kurzen, beweglichen und volksthümlichen Redondillenversen geschrieben hatte, denn die Handlung ist nicht nur einfach, sondern selbst dürftig, daher sich die Schauspieler auch nur widerwillig zur Aufführung dieses Stückes bequemten. Die Angriffe, die er in Folge hiervon von den Anhängern des alten Dramas erfuhr, bestimmten

ihn, die Dichter der damals in Blüthe stehenden Ritterstücke, insbesondere Comella, in seinem nächsten Drama, dem zweiactigen Lustspiele La comedia nueva, tüchtig zu geißeln. In diese Zeit fielen wohl auch noch die Lustspiele El baron und La mogigata (Die Heuchlerin), welche von ihm jedoch erst in den Jahren 1803 und 1804 auf die Bühne gebracht wurden. Dem Dichter war es augenscheinlich mehr als um eigene Erfolge, um die Reform der Bühne zu thun. Er wurde zu diesem Zwecke von der Regierung auf Reisen gesandt, um die Theater Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands zu studiren. Die politischen Bewegungen und Kämpfe der Zeit hemmten jedoch die Ausführung dieser Pläne. Nach Spanien zurückgekehrt, erhielt er eine Anstellung im Ministerium und wurde von seinem Gönner, dem damals allmächtigen Godoy, an die Spitze einer Junta zur Hebung der Theater gestellt. 1806 trat er noch einmal mit einer neuen dramatischen Dichtung El si de los niñas (Das Jawort der Mädchen) auf, welches schon eine socialistische Tendenz hatte, insofern er darin für das Selbstbestimmungsrecht der Frauen zur Ehe eintrat. Eben darum hatte dieses Stück aber wohl grade einen für jene Zeit ganz beispiellosen Erfolg, da es an 26 Abenden hintereinander wiederholt werden mußte. Der Dichter nützte diesen Erfolg jedoch keineswegs aus. Nur noch mit zwei vorzüglichen Uebersetzungen betrat er wieder die Bühne, 1812 mit Molière's Schule der Ehemänner und 1814 mit dessen Arzt wider Willen. Die im Jahre 1808 ausbrechende Revolution, welche den Sturz Godoy's zur Folge hatte, berührte ihn nur vorübergehend, weil er sich unverzüglich der neuen französischen Regierung anschloß, und König Joseph ihn sogar zu seinem Bibliothekar ernannte. Um so mehr hatte er aber nach der Wiedereinsetzung der Bourbons von Verfolgungen zu leiden. Er zog sich nach Barcelona zurück, wo er ausschließlich seinen literarischen Studien lebte, deren Frucht die Origines del teatro español waren, ein für jene Zeit bedeutendes Werk*). Im Jahre 1825 gab er auch noch die Werke seines Vaters heraus. Weiteren Verfolgungen

*) Zuerst gedruckt in den Memorias de la academia española, später in Ochoa's Tesoro, welche neuerdings in die Coleccion Ribad. (Madrid 1848) aufgenommen worden ist.

zu entgehen, wandte er sich 1827 nach Paris, wo er jedoch schon 1828 starb*).

Der Geist, welcher durch die Revolution vom Jahre 1808 und durch den darauf folgenden Freiheitskrieg entbunden worden war, sollte am bedeutendsten in den Dramen eines Schriftstellers zum Ausdruck kommen, welcher damals mit an der Spitze der Bewegung stand und auch noch fernerhin eine große Rolle in der politischen Entwickelung Spaniens spielte. Francisco Martinez de la Rosa (geb. 10. März 1789, gest. 1862) war gerade Professor der Philosophie und Literatur an der Universität seiner Vaterstadt Granada geworden, als er, vom Strudel der Revolution ergriffen, für immer in das politische Leben gerissen wurde, das jedoch seine literarischen Neigungen nie ganz zu unterbrechen vermochte. So fand auch die erste Vorstellung seiner Tragödie La viuda de Padilla, zu welcher er sich Alfieri nicht bloß der Form, sondern auch dem Geiste nach zum Vorbild genommen, 1812 während der Belagerung und Beschießung von Cadix statt. Von noch größerem Talent aber zeugt das fast gleichzeitig erschienene Lustspiel Lo que puede un empleo (Was doch ein Amt vermag). Auch La Maroima, welches Stück er während der Gefangenschaft in den presidios de Gomora schrieb, in die er nach der Restauration gefallen war, bewegte sich noch ganz in der Enge der akademischen Regeln, obschon es einen den letzten Bürgerkriegen entnommenen Stoff behandelt. Noch im Jahre 1822 sprach Martinez de la Rosa sich für sie sowohl theoretisch in seiner Arte poetica, als durch seine gleichzeitigen Dramen aus. Nachdem ihn das wechselnde Glück der Parteien für zwei Jahre an die Spitze der Geschäfte gebracht, mußte er 1823 wieder das Brod der Verbannung essen. Er kam nach Paris, gerade als dort die neue romantische Schule ihre ersten Triumphe feierte. Der neue Geist ergriff sofort seine feurige Seele. Sein in französischer Sprache gedichtetes Drama Aben Humeya, welches den Aufstand der Morisken in den Alpujerras behandelte, sowie La conjuracion de Venezia, welchem die Verschwörung Marco Querini's und Tiepolo's

*) Die vollständigste Ausgabe seiner Werke ist die der Akademie von Madrid 1830 bis 31. 6 Bde. Auch die Ribad. Sammlung enthält eine Auswahl, zugleich mit den Werken seines Vaters (Madr. 1846).

gegen den Dogen Gradenigo (1310) zu Grunde liegt, sind aus diesem Geiste hervorgegangen. Das letztgenannte dieser Stücke wurde 1834 auf der Madrider Bühne gegeben und zwar in derselben Woche, in welcher der wieder an die Spitze der Regierung gestellte Dichter sein Estatuto real veröffentlicht hatte, welches jedoch ungleich weniger befriedigte als sein der französischen romantischen Schule in Spanien bahnbrechendes Drama. Nur noch ein einziges „El espanol en Venezia“ scheint er geschrieben zu haben. Seine dramatische Laufbahn war hiermit beschlossen. Nicht so die politische. Sein Leben spiegelte auch fernerhin den Kampf und das wechselnde Glück der Parteien. Il est de la famille des martyrs lautet ein geistreiches Wort über ihn; il n'est par de celle des héros.

Trotz all dieser Wirren und Kämpfe hatte die alte Lust der Spanier am Theater nicht aufgehört. Das Teatro nuevo español*) enthält die beliebtesten der gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts gegebenen Uebersetzungen und Originalstücke, so wie ein Verzeichniß früherer Stücke, welche damals aufzuführen untersagt war. Es ist aber nach Ticknor nicht vollständig, es sind vielmehr, wie er glaubt, wenigstens 5—600 darin nicht mit verzeichnet worden; die Menge der von 1750—1850 gespielten und gedruckten Schauspiele schätzt er noch immer auf etwa 1400. Auch an bedeutenderen Schauspielern fehlte es noch nicht ganz. Aus der Zeit Philipps VI. werden Damian de Castro und Maria Ladvenant vor allen anderen genannt. Später glänzte die Tirana, über welche Cumberland**) berichtet hat, und Isidor Maiquez, der Freund des jüngeren Moratin, von welchem Martinez de la Rosa sagt, daß er die tragische Declamation auf eine Höhe erhoben habe, wie sie in Europa selten, in Spanien aber bis dahin ganz unbekannt gewesen sei.

Im Jahre 1818 machte Böhl von Faber die Spanier mit den Urtheilen A. W. Schlegels über Calderon bekannt, was zwar zunächst großen Widerspruch erregte, so daß ein Deutscher den größten Dramatiker Spaniens gegen seine eigenen Landsleute ver-

*) Madrid 1800—1. 5 Bde.

**) Memoirs of himself. London 1807. II. 107.

theidigen mußte, im Uebrigen aber doch nicht nur wesentlich dazu beigetragen hat, den französischen Classicismus zu stürzen, sondern dafür auch den des alten nationalen Dramas, das fast ganz in Vergessenheit gerathen war, an dessen Stelle zu setzen. Dieser nationale romantische Classicismus hatte dagegen nun um so mehr mit dem eingedrungenen französischen Romanticismus, der Schule Victor Hugo's, zu kämpfen, der, wenn ihm auch nicht spanisches Blut in den Adern rollte, doch während seiner Kindheit spanische Luft geathmet hatte, und jedenfalls eine gewisse Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste zeigt.

Eduard Brinckmeyer*) bezeichnet es zu seiner Zeit als eine Eigenthümlichkeit des spanischen Theaters, daß das Publicum die eigene Zeit, das eigene Leben nicht mehr lebenswahr zu sehen vertrug. Käme z. B. in einem Bühnenstück ein Staatsmann von schlechten Sitten vor, so dürfte dies nur noch ein Fremder sein. Er theilt dafür unter anderen auch folgende Thatsache mit: „Im Jahre 1846 führte man in Madrid „die Verschwörung von Venedig" auf. Die Zuschauer wurden unwillig, als sie das Unternehmen der Geschichte gemäß scheitern sahen, sie zerbrachen die Bänke und drohten das Theater zu demoliren. Am folgenden Tage ließ der Director dasselbe Stück ankündigen, doch mit dem Zusatz: „Das Volk bleibt Sieger."

Es scheint, daß diese krankhafte Empfindlichkeit des Nationalgefühls zum größten Theile auf den durch das Ausland genährten Parteikämpfen beruhte. Würde doch keine Partei während ihrer Herrschaft etwas gegen sie selbst Gerichtetes auf der Bühne ertragen haben. Da aber jede von sich glaubte, den wahrhaft echten und einzigen Patriotismus zu besitzen, so mußte sie auch alles ablehnen, was dem Selbstgefühl des Spaniers überhaupt irgend zu nahe trat. Die Dichter konnten sich hiernach, wenn sie es auch gewollt hätten, kaum in den Dienst der einzelnen Parteien stellen. Der rasche Glückswechsel, welchem sie dieselben unterworfen sahen, mochte ihnen dies aber auch nur wenig empfehlenswerth erscheinen lassen. So vermied man denn geflissentlich alles, was das nationale Selbst-

*) In seinem Anhang zu Bouterweks Geschichte der Nationalliteratur der Spanier. Göttingen 1850. S. 61.

gefühl irgend verletzen konnte. Man begnügte sich, das Publicum zu unterhalten, und dieses verlangte auch nur, unterhalten zu sein. „In Spanien — sagt daher Brinckmeyer in Bezug auf die Zeit, welche er schildert — vereinigen sich jetzt die Dichter und die Gesellschaft, die allzuharte Wahrheit zu vermeiden. Das Theater hört nicht auf, ein heroisches, ritterliches, galantes, biederes, sanftes, hochherziges Spanien darzustellen. Es ist dies ein Traum, aus dem das Publicum nicht geweckt sein will; die Größe des Mittelalters läßt es jeden Abend die kleinlichen Angelegenheiten des Tages vergessen; mitten unter den neuen Lastern und Fehlern setzt sich Spanien mit Sonnenuntergang ganz ernsthaft nieder und erwartet, daß seine Dichter es wegen seiner ehemaligen Tugenden preisen." Natürlich, daß hierunter besonders die Schärfe und Vertiefung der Charakterzeichnung zu leiden hatte, die immer mehr verflachen und verallgemeinern mußte. Der einzige Dichter, den Brinckmeyer zu seiner Zeit hiervon ausnimmt, ist Gil y Zarate „der kühn genug war, das Königthum und die Kirche, jedes in seinem Elend, ohne Hülle" und hierdurch den Verfall Spaniens unter beiden auf die Bühne zu bringen.

Antonio Gil y Zarate, am 1. Dezember 1796 in Escurial geboren, 1861 gestorben, hatte seine Erziehung und Bildung in Frankreich empfangen. Anfangs ein strenger Anhänger des französischen Academismus, schrieb er 1825 und 26 in diesem Geiste seine drei einzigen Lustspiele, sowie etwas später die Tragödien Don Petro de Portugal (1827) und Doña Blanca de Borbon (1833). Die Angriffe, die er bei dieser Gelegenheit von den Neuromantikern erfuhr, bestimmten ihn aber, sich dieser Richtung ebenfalls anzuschließen. Sein also geschriebener Carl II., der Verhexte, hatte einen erschütternden Erfolg. Das Stück, welches alle Fehler, aber auch viele Vorzüge des Victor Hugo'schen Dramas zeigt: Kraft der Situationen und Charaktere, Dämonie der Leidenschaft, unheimlich brennende Farbe — ist ein erschreckendes Bild von dem Zustande Spaniens gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein König, der an dem Leiden seines Königthums hinsterbend sich für behext hält und das Gegenmittel bei der Inquisition sucht, Processionen von Mönchen um diesen schwachen König zu heilen, der Beichtvater Froilan Diaz, eine an Claude Frollo erinnerde Gestalt,

welcher denselben von einem Schrecken zum anderen fortreißt, der Todeskampf einer Nation unter dem Schrecken der Inquisition — dies alles mußte mit furchtbaren Stimmen zu dem Herzen des Spaniers sprechen — und überdies welche Aufgaben für die Kunst des Darstellers und welche scenische Wirkungen! In der That beherrschte Gil y Zarate für einige Jahre völlig die Bühne, aber keines seiner Dramen (Don Alvaro de Luna, Gonzales de Cordova ꝛc.) vermochte diesem Erfolg wieder nahe zu kommen. An künstlerischem Werth soll dagegen sein Trauerspiel Rosamunda diesem Schauderdrama doch überlegen sein.

Ungleich maßvoller und an dem Studium der alten guten nationalen Dramatiker genährt, erscheinen die Dramen des Don Juan Eugenio Hartzenbusch, der, obwohl deutschen Eltern entstammend, am 6. September 1806 in Madrid geboren wurde. Er war ursprünglich von seinem Vater, einem Tischler, für das gleiche Handwerk bestimmt. Die Metrik des Pater Losado, welche ihm eines Tages in die Hände fiel, weckte jedoch das schlummernde Talent des Jünglings. Er fing an, sich neben seinem Handwerk literarhistorischen Studien und poetischen Versuchen zu widmen. Noch 1831 war er an den Tischlerarbeiten des Saals für die Cortes in Buen Retiro betheiligt. 1835 wurde er von der Gaceta als Tachygraph in die Sitzungen derselben geschickt und nur kurze Zeit später trat er mit dem Trauerspiele Los amantes de Teruel hervor und begründete damit seinen Ruf als Dramatiker. Es zeichnet sich durch den Glanz seines Pathos, durch die wirksame Schilderung des Gegensatzes maurischer und christlicher Anschauungsweise und eine edle flammende, aber immer von künstlerischer Besonnenheit geleitete Begeisterung aus. Doña Mencia, Alfonso el casto und das Zauberstück: La redoma encantada (die verzauberte Morgengabe) schlossen sich an. Hartzenbusch hat sich aber noch außerdem wie schon berührt werden konnte, um die Aufhellung der Geschichte der spanischen Literatur und des spanischen Dramas vielfache und große Verdienste erworben.

Auch die dramatischen Versuche Angel de Saavedra's, Herzogs von Rivas, geboren 1791, gestorben 1865, mögen hier einen Platz finden. Zwischen 1814—20 schrieb er zunächst einige Tragödien im Style des französischen Akade-

mismus. Später, bei einem längeren Aufenthalte in England, wirkten Shakespeare, Byron und Walter Scott tief auf ihn ein, und weckten in ihm den Gedanken, das Drama der Lope und Calderon neu zu beleben. Die Frucht dieser Bestrebungen war die Tragödie Don Alvaro o la fuerza del sino (die Macht des Verhängnisses), die aber in ihrer Wildheit noch kaum eine andere Tendenz zu haben schien, als die akademischen Regeln ganz über den Haufen zu werfen, eben deshalb aber damals Epoche auf dem spanischen Theater machte. Wogegen ein später erschienenes Lustspiel: Solazes de un prisoniero (Die Ergötzlichkeiten eines Gefangenen) ganz im Geiste der alten comedias de capa y espada gearbeitet ist.

Entschiedene Hinneigung zu dem alten nationalen Drama zeigt ferner Garcia Gutierrez, geb. 1813, in seinem Drama El trovador, welches dem Texte der bekannten Verdi'schen Oper zu Grunde liegt und in dem der alte ritterliche Geist wieder auflebt. Es wurde 1836 zum ersten Male gegeben. Der Autor, bis dahin ganz unbekannt, wurde mit einmal von der Woge des Ruhmes ergriffen und auf die volle Sonnenhöhe des Tages gehoben. Seine späteren Werke hatten aber nicht den hiernach vom Dichter geträumten Erfolg. Seine Seele verbitterte sich und grollend wendete er 1843 dem vermeintlich undankbaren Vaterlande den Rücken, um nach Amerika auszuwandern.

Auch Patricio de la Escosura gehört dieser Richtung an. Sein Drama La corte de Buen Retiro, welches die Liebesabenteuer des Grafen von Villamediana am Hofe Philipps IV. zum Gegenstand hat, erlangte einen vorübergehenden Erfolg.

Der zu den bedeutendsten schriftstellerischen Talenten des neuen Spaniens gehörende Mariano José de Larra, geb. 24. März 1809, hat sich ebenfalls und mit großem Erfolge im Drama versucht. Er war ein glänzender, witziger, satyrischer Geist, welchem die Zeit aber eine weltschmerzliche Richtung gegeben hatte. Am 13. Febr. 1837 setzte er seinem vielversprechenden Leben selbstwillig ein Ziel, weil eine Frau, die er liebte, das mit ihm unterhaltene Verhältniß abgebrochen hatte. Großen Beifall erwarb er sich 1831 mit seinem Lustspiel: No mas mostrador und seiner Tragödie Macias, el enamorado.

Wie aus der Asche der Phönix, sollte sich gleichsam aus der seinen ein neuer und noch bedeutenderer Dichtergeist wieder erheben. José Zorrilla wollte am Grabe des von ihm verehrten Todten ein Gedicht sprechen. Die Bewegung seines Herzens hinderte ihn daran, ein Freund mußte es lesen. Die Wirkung auf die das Grab umstehende, leidtragende Menge war eine so hinreißende, daß Zorrilla von diesem Moment ganz allgemein als erster Dichtergeist der Nation und Zeit anerkannt war.

José Zorrilla y Moral, geb. am 21. Febr. 1818 zu Valladolid, zerfiel mit seinem Vater, weil dieser ihn zum Studium der Rechte zwingen wollte. Er hat sich hauptsächlich nach Victor Hugo, Byron und Alfred de Musset gebildet. Im Drama hat fast nur der Erste von ihnen Einfluß auf ihn geübt. Doch nahm er sich hier auch noch Lope de Vega und Calderon zum Muster, wie z. B. in Los dos vireyes (Die beiden Vicekönige) und in El eco del torrente (Das Echo des Stromes). Besonderen Ruf erwarb sein Don Juan Tenorio. In seinem El zapatero y el rey (König und Schuhflicker) strebte der Dichter augenscheinlich eine Versöhnung des Königthums mit dem Volke an. Wunderbar, daß er hierzu grade Don Pedro, freilich nicht als den Grausamen, sondern als den Gerechten, wählte. Immer war es auch hier nur eine sich auf den Henker stützende Gerechtigkeit. Von seinen übrigen Dramen seien noch Sancho Garcia, El alcade Ronquillo und Traido, inconfeso y morir (Verdorben und gestorben) hervorgehoben. Zorilla war ein überaus glänzendes Talent, doch scheint es, daß ihn die Leichtigkeit desselben öfter zur Eile verführte. Er ist der Dichter der Traurigkeit, des Schauders, aber nicht der Erhebung.

Das größte Lustspieltalent und der fruchtbarste Dramatiker des ganzen Zeitraums zugleich war aber Manuel Breton de los Herreros. Er wurzelt in der Zeit, in welcher der französische Classicismus herrschte und ist dieser Richtung in der Hauptsache treu geblieben. Molière, Goldoni und Scribe waren ihm Muster, dem letzteren sucht er wohl am meisten zu gleichen. Breton wurde 1800 zu Quel in der Provinz Logroño geboren. Er erhielt seine Ausbildung in Madrid, diente von 1814—22 als Freiwilliger, wurde dann im Finanzfache angestellt, erhielt aber schon mit der Restauration 1823 seinen Abschied. Von jetzt an diente er mit Feder und Degen

der Sache des Volkes. 1834 wieder in den Staatsdienst gezogen, erhielt er eine Anstellung als Director der Nationalbibliothek. In Folge eines von ihm zu Ehren Espartero's veröffentlichten Gedichtes wurde er 1840 aber wieder entlassen. 1843 trat er an die Spitze der Direction der Gazeta ofiziale und starb im Nov. 1873. — Schon mit 17 Jahren schrieb er das Lustspiel A la vejez viruelas (Kinderkrankheiten im Alter) und man glaubt, daß er allmählich an 200 Bühnenstücke verfaßt hat, darunter La Marcela, El Tercero en la discordia (Der Dritte beim Streite), Una de tantas (Eine von Vielen), Un quarto de hora (Das Viertelstündchen), Ella es el (Sie ist er), El pelo de la dehesa (Ungeschorene Wolle), A Madrid me vuelvo (Zurück nach Madrid), Muerte y veras (Tod oder Wahrheit), Todo es farsa en este mundo (Die ganze Welt, eine Posse), Las flaquezas ministeriales (Ministerielle Schwächen), sowie von den Schauspielen: Belido Dolfos und Fernando el emplazado. Er hatte das Streben, das Lustspiel in eine höhere poetische Sphäre zu heben, daher er auch immer in guten fließenden Versen schrieb. Dies unterscheidet ihn von Scribe und Kotzebue, zwischen denen er im Uebrigen steht. Die meisten seiner Stücke leiden an Flachheit der Charakteristik, an dem Mangel einer bedeutenderen Handlung.

Zu Breton steht der Lustspieldichter Manuel Eduardo de Gorostiza, geb. 1790 zu Veracruz, in einem gewissen Gegensatz. Nicht wie jener entlehnte er vorzugsweise seinen Stoff der Vergangenheit, sondern der eigenen Zeit. Nach einer ausgebildeteren Charakteristik und nach Naturwahrheit strebend, lehnte er den Reim völlig ab. Sein berühmtestes Stück ist Contigo pan y cebolla (Die Schule der Armuth). Eine junge Dame, Matilda, von moderner Romantik erfüllt, hat den fixen Gedanken, nur einen Unglücklichen lieben und hierdurch glücklich machen zu sollen. Ein junger Mann, der sie liebt, fingirt, um sie von dieser Grille zu heilen und hierdurch an's Ziel seiner Wünsche zu kommen, ein plötzlich über sich hereinbrechendes Unglück. Arm und hilfslos geworden, wendet ihm Madilda sofort ihre volle Neigung zu, die sie schon vorher nur künstlich unterdrückt hatte. Sie durchläuft nun eine kurze Schule des Unglücks, um geheilt in den Hafen des Glücks wieder einzulaufen. Eine ungleich anmuthigere Erfindung als die verwandte Schule des

Lebens von Raupach und dabei auch sehr sinnreich durchgeführt. Nicht minder vorzüglich ist seine Indulgencia para todos (Nachsicht für Alle). Er schrieb seine wenigen Stücke zwischen den Jahren 1815—20.

In ungleich bedeutenderem Sinne, wenn auch nicht mit gleichem Talente wie Breton faßte Ventura de la Vega die Sittenkomödie auf. 1807 in Buenos Ayres geboren, übersiedelte derselbe 1818 ganz nach Madrid, wo er bis zu seinem 1865 erfolgten Tode blieb. Sein Hombre mundano (der Weltmann) und La segunda dama duende (die zweite Dame Kobold), welche Scribe seinem Text zur Oper Le domino noir zu Grunde gelegt, haben besonders Beifall erworben. Auch hat er für den Componisten Brasili selbst einen Text zu dessen El diablo predicador geschrieben, im Uebrigen sich aber nur auf Uebersetzungen aus dem Französischen beschränkt.

Vom Jahre 1844 liegt in der Revue des deux mondes ein interessanter Bericht von Xavier Durrieu vor, welcher sich länger in Spanien aufgehalten, über den Zustand des Madrider Theaters*). Man ersieht daraus unter Anderem, daß mit Ausnahme des Circo die Theatereinrichtungen noch immer viel zu wünschen übrig ließen, jedoch den einen Vortheil vor den unseren darboten, daß es darin nur Sperrsitze gab**).

Unter den Darstellern zeichneten sich damals besonders Matilda Diez und Theodora Lamadrid aus. Hubbard vergleicht die erstere der Mars, die letztere der Georges oder Dorval. Von den Schauspielern war vor allen Julian Roméa, gleich groß im Komischen wie im Tragischen berühmt, obschon einige der Provinztheater in leidenschaftlichen Rollen dem José Valero den Vorzug gaben. Arjona war ein trefflicher Buffo.

Ueber das Wesen der spanischen Schauspielkunst liegen uns

---

*) Siehe auch Hubbard, Gustave, Hist. de la Litter. contemp. en Espagne. Paris 1876, dem ich hier auch im Uebrigen noch zum Theil folge.

**) Seit dieser Zeit ist das teatro de la Cruz niedergerissen worden, wodurch die frühere Angaben auf S. 258 Berichtigung findet. Dagegen sind die Theater la Zarzuela Las Variedades, Las Novedades und Lope de Vega nach dem Muster des Circo entstanden.

die trefflichen Beobachtungen des Grafen Schack*) aus eigener Anschauung vor, von welchen ich folgende Stellen aushebe:

„Das Spiel auf den spanischen Theatern ist von einer Lebendigkeit, wovon man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweise einen Begriff hat, ein treuer Spiegel des südlichen Volkslebens, das in rascheren Schlägen pulsirt. — Alles handelt, spricht und bewegt sich. Eben hieraus fließt, was den an eine andere Darstellungsweise gewöhnten Ausländer im Anfange befremdet, eine oft übertriebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegungen, eine ungemeine Mobilität des Geberdenspiels, ein rascher Wechsel im Ton und Ausdruck, eine ungewöhnliche Heftigkeit in den Bewegungen und nicht selten ein schroffes und unvermitteltes Uebergehen von einem Affect in den entgegengesetzten. Dessenunerachtet haben die spanischen Schauspieler die feinsten Nüancirungen in ihrer Gewalt und grade aus der Weise, in welcher sie die schärfste Analyse des Einzelnen mit aufwallender Begeisterung und leidenschaftlichem Ungestüm verbinden, entspringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf sorgfältiges Studium gegründete Darstellung der Charaktere scheint bei ihnen seltener vorzukommen, vielmehr stellt sich ihre Kunst mehrentheils als eine glückliche Inspiration des Moments dar, wodurch die Gesammtauffassung der dramatischen Gestalten freilich bisweilen leidet, aber andererseits dem erkaltenden Eindruck vorgebeugt wird, den die allzuweit getriebene Berechnung hervorbringen kann.“ — „Auch gehen sie keineswegs darauf aus, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordinäre Wirklichkeit nachzuahmen, sondern sind bemüht, die im Geist des Dichters geborenen Gestalten zu verkörpern, wo sich denn in ihrer Darstellung Idealismus und Naturwahrheit auf's glücklichste durchdringen.“ — „Worin die spanischen Schauspieler aber namentlich einzig sind, das ist die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der sie selbst die Gestalten, welche sich am meisten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegen, in ein poetisches Licht zu rücken wissen.“ „Das Zusammenspiel ist, der raschen inneren Bewegung des Stücks, sowie dem Spiel der Einzelnen entsprechend, von der größten Lebendigkeit und scharf aufeinander treffend, weshalb auch das Auf- und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht. In der sicheren] und gewandten Recitation der Verse suchen die besseren Schauspieler ihres Gleichen. Ein falscher Accent, eine ausgelassene Sylbe, welche den Vers zerstört, wird aber auch sofort durch lebhafte Zeichen des Mißfallens gerügt.“ — „Die Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform bestimmt und es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieselben Grundsätze, die heute auf den spanischen Theatern] angenommen sind, schon während der Blütheperiode daselbst beobachtet worden seien. Die Romanzen, welche fast immer erzählenden Inhalts sind, werden mit der außerordentlichsten und reißendsten Schnelligkeit vorgetragen, so daß ihre Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwischensätze unterbrochenen Perioden eine leichte Uebersichtlichkeit gewinnen. — Für die Redondillen und Quintillen geziemt namentlich da, wo sie Antithesen, epigrammatische

*) A. a. O. II. S. 656.

Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine mehr gehaltene Sprache; doch ist die Rapidität, mit der sie gesprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo sie nur zur Fortführung der Handlung dienen."

Von Schriftstellern wurde damals neben Breton besonders Tomé Rodriguez Rubi, geboren 1817 zu Malaga, geschätzt. Er machte anfänglich vorzugsweise die Sitten des niederen Volkes zum Gegenstand seiner Darstellung. Der Sieg des Doctrinarismus (1843) trieb aber auch ihn in eine andere Richtung. Er zog nun die Kreise des Hofes, der Diplomatie, der galanten Halbwelt in die Sittenkomödie ein. Doch hat Rubi Breton, welchem er nachstrebte, entfernt nicht erreicht. Seine besten Stücke dürften vielleicht El arte de hacer fortuna (die Kunst, sein Glück zu machen) und La rueda de fortuna (das Glücksrad) sein.

In der Tragödie erregte Aureliano Fernandez Guerra y Orbe einige Hoffnung mit seinen Dramen La figlia de Cervantes und Alonso Cano, noch mehr aber durch die in Gemeinschaft mit Tamayo y Baus geschriebene Tragödie La rica hombra. Wichtiger als sie sind aber schon deshalb die Dramen Adelardo Lopez de Ayala's, weil sie das, was das heutige Leben bewegt, entschiedner zum Ausdruck bringen. Dies ist hauptsächlich in El hombre de Tejado und in El Tejado de Vidrio der Fall, nicht minder aber auch in dem gegen die Speculation und den Schwindel gerichteten Lustspiele Tanto por ciento (die Agiotage). Von den neuesten Erscheinungen unter den dramatischen Autoren mögen noch Eguilaz, Olona, Narcisso, Serra, Eusebio Asquerino und José Maria Diaz hier einen Platz finden.

Auch die Oper sollte im Laufe dieses Jahrhunderts eine wenngleich vorerst nur dürftige Pflege finden. Nachdem auch die ausländische komische Oper im Circo noch eingeführt worden war, hatte sich allmählich aus den Zarzuelas eine Art komischer Oper entwickelt. Dies gab Veranlassung, diesen Spielen ein eigenes Theater, la Zarzuela, zu erbauen, welches, in der Straße Jovellana gelegen, wohl auch hiernach benannt wird. Seitdem ist die komische Oper in Madrid in Aufnahme gekommen und hat ihre eigenen Componisten und Librettisten. Von jenen haben Barbieri, Arrieta, Gaztambide und Oudrid eine gewisse Beliebtheit erworben. Sie fanden in den alten Volksliedern und Tänzen eine ergiebige Quelle

der Anregung vor und ihre Melodien zeichnen sich ebenso durch die Kraft der Rhythmik wie durch jenen einschmeichelnden sinnlichen Reiz aus, welcher dem spanischen Geiste so eigen ist. Von den Librettisten wird Francisco Comprodon als derjenige bezeichnet, welcher hier die Wege gebahnt. Von den Darstellern werden von Hubbard Salas und Arderius hervorgehoben.

Die Anstrengungen, welche in Spanien seit einem Jahrhundert gemacht wurden, das Theater wieder zu heben und ein dem veränderten Geist der Nation entsprechendes Drama ins Leben zu rufen, sind jedenfalls anzuerkennen, allein die Talente reichten zu dieser schwierigen Aufgabe nicht aus. Die dramatischen Dichter, in ihrer Wahl zwischen die Vorbilder einer großen nationalen Vergangenheit und die glänzenden Erscheinungen der von dem Geiste einer neuen Zeit bewegten, aber fremden Bühne, der französischen, und ihrer Regeln gestellt, schwankten ebenso zwischen beiden, wie die abwechselnd für die eine und andere eintretende Kritik. Doch war es hauptsächlich diese letztere, welche für längere Zeit zu Gunsten der Boileau'schen Doctrin, sowie später für die Victor Hugo'sche Schule in Spanien entschied.

Die erstere, welcher unstreitig eine relative Wahrheit zu Grunde liegt, mußte sich durch ihre Einfachheit und Faßlichkeit, noch mehr aber durch den ihr innewohnenden dogmatischen Geist und ihre allein seligmachenden Verheißungen dem strenggläubigen Spanier besonders empfehlen, während die zweite wieder eine Anknüpfung an das alte nationale Drama zu vermitteln oder seinem Phantasiebedürfniß und seiner glühenden Sinnlichkeit doch in dieser Beziehung einen Ersatz dafür darzubieten schien.

Die dramaturgischen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts haben, soweit sie hier überhaupt zu berücksichtigen waren, schon in dem Vorausgehenden berührt werden können. Ihre Schriften haben heute fast nur noch einen literarhistorischen Werth. Die hierhergehörenden Arbeiten der späteren Zeit sind vorzugsweise in den jetzt zu einem raschen Aufschwung gelangenden Zeitschriften *) ent-

*) Die erste literarische Zeitschrift war Clavijo y Fayardo's Pensádor 1737 bis 47. Ihm folgten später El memorial de los literatos und Las cartas literarias. Besonders seit der im Jahre 1834 erfolgten Freigebung der Presse war aber eine wahre Fluth von Zeitungen und Zeitschriften hervorgetreten. In

halten oder als Einleitungen zu neuen Ausgaben und Sammlungen von Werken der alten dramatischen Dichter, zum Theil aber auch als selbständig für diesen Zweck geschriebene Werke erschienen. Sie sind theils von ästhetisch-theoretischem, theils von literar-historisch-kritischem Charakter. Von ihnen müssen zuerst die Arbeiten zweier Männer genannt werden, deren übrige Wirksamkeit mehr oder weniger noch dem vorigen Jahrhundert angehört. Zuerst das in Terzinen verfaßte Lehrgedicht Las reglas del drama des Manuel José Quintana, geb. 1772, gest. 1857. Quintana, welcher sich selbst mit Glück im Trauerspiele versuchte und darin von Martinez de la Rosa seiner Zeit sehr geschätzt wurde, war nicht nur thätiger Mitarbeiter an der Zeitschrift Variedades de ciencias, literatura y artes, sondern begründete auch selbst den Semanario patriotico. Weit wichtiger aber sind die hierhergehörigen Schriften des Mathematikers und Philosophen Alberto Lista y Aragon, (geb. 1775, gest. 1848). Vor Allem haben dessen Ensayos literarios y criticos (Sevilla 1844. 2 Bde.) einen bedeutenden Einfluß gewonnen. Während Martinez de la Rosa noch 1822 in seiner Poetica ganz für die akademischen Regeln eintrat, strebte Agustin Duran in seinem Discurso sobre la decadenzia del teatro español und in der Einleitung zur Talia española (Madrid 1834), sowie in verschiedenen einzelnen Artikeln, schon die Rückkehr zu den Formen des alten nationalen Theaters an. — Auch Gyl y Zarate und Mesonero Romanos sind hier zu nennen, letzterer besonders wegen einer Reihe von Charakteristiken der berühmtesten Dramatiker von Lope de Vega bis Cañazares, welche er in dem Semanario pintoresco veröffentlicht hat, sowie

diesem Jahre gab es allein 98 politische Zeitungen in Spanien, von denen nicht wenige neben den eigentlichen Fachblättern der Literatur und Kunst mit gewidmet waren. Es trat zwar bald hierin ein Rückschlag ein. Aber noch 1840 bestanden 16 Vierteljahrs-, Monats- und Wochenschriften. Von ihnen ist die Revista de Madrid die bedeutendste. Sie wurde 1831 unter dem Namen Revista española gegründet, tauschte 1837 diesen Namen mit dem der Revista europea, um 1838 den jetzigen anzunehmen. Neben ihr sind als Vertreter der Interessen des Dramas besonders noch El criticon, El censor, La Revista de España y del estranjero, El semanario pintoresco españolo und la revista peninsular zu nennen. Im Jahre 1867 erschienen in Madrid 134 Journale, darunter 32 literarische.

Juan Lombia (El teatro considerado come instituto sociale etc. Madr. 1845.), Montiano y Lugando (Discurso sobre las tragedias españoles Madr. 1750.), Ochoa, Moron, Colon y Colon, Hartzenbusch, Guerra y Orbe, José Sol y Padris und überhaupt die Verfasser der Einleitungen zu den verschiedenen in die Biblioteca de los autores españoles aufgenommenen Ausgaben und Sammlungen.

Es darf indeß nicht unbemerkt bleiben, daß diese Schriftsteller fast durchgehend bedeutender sind in der literarhistorischen und ästhetischen Kritik als in dem theoretischen Theil ihrer Werke, dem es zwar nicht an geistvollen Aperçus gebricht, der aber meist noch zu sehr unter dem Einfluß der gegensätzlichen Strömungen der Zeit steht, um selbständig und frei auf das eigentliche Wesen des Dramatischen tiefer eingehen und den aufstrebenden Dichtern den Weg aus den Wirren des Tages zeigen zu können.

Ungleich bedeutender dagegen ist das, was in den letzten Zeiten in Spanien auf dem Gebiete der literarhistorischen Forschung und der Geschichtsschreibung, wenn auch erst unter Anregung der Arbeiten Bouterweks, Schlegels, Sismondi's (Histoire de la littérature du midi de l'Europe, Paris 1819), Ticknors und Schacks, für das Drama geleistet worden ist. In ununterbrochener Folge sind neue vorzügliche Ausgaben der älteren dramatischen Dichter, sind Sammlungen ihrer Werke, Studien und Monographien und auch größere literarhistorische Werke hervorgetreten. Die Ausgaben der einzelnen Dichter sind, so weit es nothwendig schien, schon berührt worden. Die im Laufe des letzten Jahrhunderts erschienenen größeren Sammelwerke mögen aber zu besserer Uebersicht hier noch einmal zusammengefaßt werden. Auf Sedano's Parnaso español (1768—1778) und La Huerta's Teatro español (1785), zwei Werke, die große Anfechtung erfuhren, folgten die Origines del teatro Español des jüngeren Moratin mit dem werthvollen Catalogo de piezas dramaticas, welche neuerdings in die Biblioteca de autores españoles Aufnahme gefunden haben; die Coleccion general de comedias escogidas, Madrid 1826; die Galeria dramatica (teatro antiguo und teatro moderno, Madrid 1836), sowie die schon früher von Manuel Bernardino Garcia herausgegebene Coleccion de las piezas dramaticas de los autores

españoles, welche dem 1838 zu Paris erschienenen Tesoro del teatro español des Ochoa zu Grunde liegt, das ebenfalls neuerdings in die Biblioteca de aut. españ. Aufnahme fand, was auch von der Sammlung der Dramaticos contemporaneos de Lope de Vega etc. von Mesonero Romanos gilt. Die weitaus vorzüglichste aller dieser Sammlungen, zwischen denen noch verschiedene kleinere herlaufen, ist die von Aribau gegründete Ribadeneira'sche Biblioteca de autores españoles (Madrid 1846 u. f.) selbst, ein Unternehmen, auf das ich schon oft zu verweisen hatte und welchem die Literatur keines anderen Landes etwas Aehnliches an die Seite zu stellen hat. Im Jahre 1872 ist aber noch eine zweite im großen Style angelegte Sammlung Coleccion de libros españoles raros ó curiosos in Madrid eröffnet worden.

Unter den Schriftstellern, welche sich durch gelehrte Forschungen und durch geschichtliche Darstellung auf dem Gebiete des Dramas in Spanien verdient gemacht haben, sind C. Pellicer (Tratado historico sobre el origin y progresos de la comedia y del histrionismo en España, Madrid 1804), Antonio Gil de Zarate (Resumen historico de la literatura Españ. Ed. 4. Madr. 1861.), Luis Lamarca (El teatro de Valencia etc. 1840.), Alb. Lista (Lecciones de lit. esp. Madrid 1853), Mesonero Romanos (Rapida ojeada historica sobre el teatro) Bartolomé José Gallardo (Ensayo de una Biblioteca Españ. Madr. 1863) zu nennen, denen die hier einschlagenden zumeist in ihren allgemeineren Geschichtswerken enthaltenen oder in Zeitschriften zerstreuten Studien und Essays von Eugenio Tapia, Ag. Duran, Barrera y Leirado, Hartzenbusch, Guerra y Orbe, Moron, José Sol y Padris u. A. anzufügen sind. Vor Allem aber muß hier das noch im Entstehen begriffene große Werk Amador José de los Rios (1818 zu Baena geboren) Historica critica de la literatura Española, Madrid 1861—65. 7 Bde., hervorgehoben werden. Amador de los Rios ist ein Schüler Lista's, und sein mit dem Aufwande der immensesten Gelehrsamkeit geschriebenes Werk erst bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts vorgeschritten. Da es seit 1865 keine Fortsetzung erfahren und der Autor sich inzwischen anderen gelehrten Arbeiten und auch der politischen Thätigkeit zuge-

wendet hat, so läßt sich freilich nicht sagen, ob es jemals beendet werden wird.

Es ist hiernach kein Zweifel, daß in den letzten Zeiten in den wissenschaftlichen Kreisen Spaniens ein sehr reges Interesse für das Drama bestand, welches sich hoffentlich auch auf weitere Kreise mit übertragen haben wird, so daß hierdurch in gewissem Sinne der Grund für eine gedeihliche Entwickelung desselben in der Zukunft gelegt worden ist. Denn die Entwicklung der dichterischen, besonders der dramatischen Talente ist immer mit abhängig von der Empfänglichkeit ihrer Zeit. Ein Volk, welches im Theater nichts als Unterhaltung sucht, ist nicht nur einer wahrhaft dramatischen Dichtung nicht werth, sondern es entzieht auch den in ihm hervortretenden dramatischen Talenten die zu ihrer Entwicklung unentbehrliche Lebensluft.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

Das neuere Drama der Italiener.

I.

Die Entwicklung des nationalen Geistes im Kampfe mit der Entwicklung der Individualität in Italien. Die Renaissance des Alterthums.

Sinken des Freiheits- und Nationalgeistes der Römer unter den späteren Kaisern. — Einfluß der Westgothen und Longobarden darauf. — Zweitheilung Italiens. Arianismus und Katholicismus. — Die republikanischen Verfassungen der Städte und die Staatsverfassung, so wie die Rechtsbegriffe der Longobarden sind zwar der Entwicklung des Freiheitsgefühles, doch nicht der der nationalen Einheit förderlich. — Verhältniß der Geistlichkeit und des Papstes zu den Freiheiten der Städte. — Ausbildung der weltlichen Macht der Kirche. — Versuch einer Wiederherstellung des römischen Weltreichs unter Karl d. Gr. — Conflict zwischen Kaiser- und Papstthum. — Erweiterung der Städtefreiheiten unter Otto d. Gr. — Die Kirchenreform und die Anmaßungen Gregors VII. — Kampf zwischen Kaiser- und Papstthum. — Gegensatz zwischen den oberitalischen Städten und den Kaisern. — Aufblühen der drei Handelsrepubliken: Venedig, Genua und Pisa. Einfluß der Kreuzzüge darauf. — Araber und Normannen im Süden. — Die Bildung des neapolitanischen Königreichs. — Lombardischer Städtebund. — Ghibellinen und Guelfen. — Parteigeist und Sonderinteressen. — Veränderte Stellung des Adels zu den Städten. — Entstehung der Gewaltherrschaften. — Verhältniß der Kaiser und Päpste zu dem Gedanken einer nationalen Einigung. Hindernisse derselben. — Das Condottierenthum. Die Pest. — Entfesselung der Egoität. — Die Tyrannen. — Sinken des kirchlichen Ansehens. — Gegensätze der Zeit. — Entwicklung des individuellen Geistes im Guten und Bösen. — Einfluß des Handels darauf. — Wirkungen des Reichthums. — Aufblühen des Binnenhandels, der Industrie, Gewerbe und Künste. — Zuführung neuer Bildungselemente. — Erstarkung des Bürgersinnes und des Localpatriotismus, sowie der individuellen Eigenthümlichkeit. — Mailand. — Florenz. — Weltliche Richtung der Wissenschaft. — Ausbildung einer Rechts- und Staatswissen-

schaft. — Friedrich II., als Begründer einer neuen Staatskunst. — Das Princip der Centralisation und der finanziellen Verwaltung. — Loslösen der Politik von der Moral. — Das Studium des Rechts trägt nur zur nationalen Zersplitterung noch bei. — Der Einfluß der Naturwissenschaften auf den Handel. — Der mercantile Geist als Ersatz für das Ritterthum. — Mangel einer ritterlichen Dichtung. — Fördernder Einfluß des Handels auf die Ausbildung der nationalen Sprache. — Entwicklung einer von der Kirche unabhängigen Philosophie. Einfluß derselben. — Arnold von Brescia und die Wiedererweckung des nationalen Einheitsgedankens. — Roger Baco und der erste Ruf nach Reform. — Thomas von Aquino, der Vertheidiger der weltlichen Macht der Kirche. — Einfluß der schwärmerischen Philosophie Franz von Assisi's und Bonaventura's auf die Entwicklung der Subjectivität. — Kampf der Thomisten und Scotisten, des kirchlichen und weltlichen Rechts. — Nationale Träume. — Das nationale Kaiserthum Dante's. — Die nationale Republik Cola Rienzi's. — Die nationale Kirchenreform der Catarina von Siena. — Schwanken zwischen Glauben und Unglauben. — Büßer und Jubiläen. — Scheinfrömmigkeit und päpstliche Scheinautorität. — Das verlorene Ideal des Glaubens und das Ringen nach einem neuen. Nicht in der sich schon ankündigenden Reformation, in der Renaissance des classischen Alterthums wird es gefunden. — Veränderter Geist der Studien. — Grammatik und Rhetorik. — Anwendung der letzteren auf das Leben. — Die lateinische Sprache wird für die nationale erklärt. — Die nationale Sprache und Dichtung wird hierdurch bedroht. — Auch die Renaissance ist der Entwicklung des Individuums günstiger als der der nationalen Einheit. — Mit ihr tritt Italien seine dritte Herrschaft über Europa an.

Schon lange vor Untergang des weströmischen Reichs war das Freiheitsgefühl der italischen Völker gesunken. Selbst das an den Glanz des römischen Namens gebundene Nationalgefühl dieser Völker war in demselben Maße verkümmert, als das römische Reich auf immer engere Grenzen eingeschränkt worden war. Besonders herabstimmend hatte die Verlegung des Regierungssitzes nach Konstantinopel, sowie die kurze Zeit später erfolgende Theilung des Reichs darauf eingewirkt. Die weise und milde Herrschaft der ersten ostgothischen Könige, welche Italien hierauf eroberten und den Römern ihre Religion, ihre staatlichen Einrichtungen und ihre Gesetze beließen, würde der Kräftigung des Nationalbewußtseins eher förderlich gewesen sein können, wenn nicht noch mehr, als die Verschiedenheit der Sitten, welche rasch mit einander verschmolzen, die Verschiedenheit des religiösen Glaubensbekenntnisses ein Hinderniß dafür gewesen wäre. Trotz jener Duldung, welche die arianischen Westgothen den besiegten katholischen Völkern gewährten, bildete sich hierdurch zwischen ihnen ein Gegensatz aus, der von den byzanti-

nischen Kaisern benutzt wurde, um ihre Ansprüche auf den westlichen Theil des Reichs wieder geltend zu machen und endlich die Rückeroberung Italiens zu versuchen, die ihnen zwar nach langen Kämpfen gelang, doch nur um in Bälde von einem neuen, in dasselbe einbrechenden germanischen Volksstamme, den Longobarden, zum größten Theil daraus wieder verdrängt zu werden. In Kurzem hatten sich diese des ganzen italischen Nordens, bis auf den kleinen durch seine Lagunen geschützten Landstrich der Veneter bemächtigt, und gegen Ausgang des sechsten Jahrhunderts fiel auch im Süden der bis Reggio reichende Theil, mit Ausnahme Roms und seines Gebietes und der am adriatischen Meere gelegenen Küstenstädte, in ihre Gewalt, was zur Gründung des lombardischen Herzogthums Benevent führte. Nur Rom, die Statthalterschaft Ravenna, die Seestädte des südlichen Theiles der Halbinsel, sowie der südlichste Theil dieser letzteren selbst, blieben nebst Sicilien noch im Besitz der griechischen Kaiser.

Italien war hierdurch in zwei Theile zerrissen, die noch dazu beide den Keim des Zerfalls in sich trugen. Dies lag für die byzantinischen Besitzungen in ihrem losen Zusammenhange, in der Entfernung von dem Regierungssitze der Kaiser und endlich in den republikanischen Verfassungen, welche die Städte sich noch von den Römern her zu erhalten gewußt hatten; für die Länder der lombardischen Könige aber außer in diesen Verfassungen, welche auch sie in der Hauptsache besessen haben werden, in der Natur und dem Wesen des lombardischen Volkes und seiner staatlichen Einrichtungen.

Die griechischen Kaiser, zu schwach, den Besitz dieser fernen Länder zu schützen, mußten es zu thun ihren Bewohnern meist selbst überlassen, was diesen, besonders denen der größeren Städte, allmählich das Gefühl der Selbständigkeit und Unabhängigkeit gab, welches sie zwar zunächst nur zur vertragsmäßigen Erweiterung ihrer Rechte und Freiheiten benützten, das aber nach und nach zur völligen Losreißung einzelner, die sich mächtig genug dazu fühlten, hinführen mußte. Rom war hierin allen anderen vorangegangen, nicht nur, weil seine isolirte Lage, seine Bedeutung und Größe es hierbei begünstigten, sondern auch weil die Ansprüche, welche die Bischöfe Roms vor allen anderen erhoben, und der hieraus

entsprungene Gegensatz zwischen der römischen und der griechischen Kirche dazu hintrieben. Rom war noch nie in die Hände der lombardischen Eroberer gefallen; jetzt aber riß es sich auch noch mehr und mehr von der Herrschaft der oströmischen Kaiser los. Der Bilderstreit bot den willkommenen Anlaß dazu. Um 726 nahm unter Billigung der longobardischen Könige die Stadt Rom die Form eines Freistaates an.

Im Süden, wo die Handel treibenden Seestädte auf die Ausbildung einer genügenden Macht denken mußten, denselben zu schützen, und die Mittel dazu in dem erworbenen Reichthum fanden, waren sie es, welche zuerst diesem Beispiele folgten. Neapel, Amalfi und Gaëta bildeten das republikanische Element ihrer Verfassungen weiter aus und lösten sich nach der Eroberung Ravenna's durch die Lombarden, dessen Statthalter bisher ihre Obrigkeit gewählt und eingesetzt hatten, immer mehr von der griechischen Oberherrlichkeit los. Zu welcher Blüthe diese Städte sich damals emporschwangen, läßt sich am besten aus dem Vergleiche des heute zu einem unbedeutenden Seestädtchen herabgesunkenen Amalfi mit dem des zwölften Jahrhunderts erkennen, welches an 50,000 Einwohner umfaßte und in allen Häfen Siciliens, Aegyptens, Syriens und Griechenlands Lagerhäuser besaß.

Die Bildung dieser freien Gemeinwesen fiel fast in die Zeit, da im Norden das lombardische Königreich seinen Untergang fand. Keime zu ähnlichen Bildungen lagen auch hier in den Verfassungen der alten Städte vor. Die lombardischen Großen waren zwar in Besitz von Land und Leuten getreten, sie waren über die Marken und Städte gestellt worden; doch fanden sie, was das letzte betrifft, bereits eine ähnliche Einrichtung vor, da schon Constantin in den Städten Defensoren und Schirmvögte eingesetzt hatte. Außer dem Verlust ihrer Mauern werden diese im Wesentlichen nur wenig von ihren Rechten eingebüßt haben, da ihre Verfassungen den lombardischen Begriffen von Selbständigkeit und von Freiheit entsprachen, was darin eine Bestätigung findet, daß ihnen ihre Gesetze belassen wurden, ja es jedem anheim gestellt blieb, unter welchem Gesetze er leben wollte, daher auch bei ihnen die römische, lombardische, salische, ripuarische, deutsche und baiersche Gesetzgebung gleiche Gültigkeit hatten. Auch zeichneten sich die lombardische Ge-

setzgebung selbst durch sehr freie Rechtsanschauungen aus, da sie z. B. den Glauben an Hexerei für etwas Ungereimtes hielt und jede unter diesem Vorwand stattfindende Tödtung einfach als Mord behandelte und bestrafte. Ebenso unterschieden die Lombarden sich von den übrigen germanischen Völkern in der Auffassung der Gottesurtheile. Sie behielten den gerichtlichen Zweikampf zwar bei, aber ihr König Luitprand bemerkt ausdrücklich dazu, daß er das dabei stattfindende Gottesurtheil keineswegs für zuverlässig halte, da schon Manche ohne zureichenden Grund daraufhin verurtheilt worden seien.

Zudem führten die lombardischen Eroberer, wie viele der alten Bewohner des Landes sie auch unterdrückt haben mochten, denselben selbst wieder neue Keime der Freiheit und Selbständigkeit zu. Den Römern hatte das Vaterland höher, als die individuelle Freiheit gegolten. Sie waren gewohnt diese letztere jenem unterzuordnen. Die germanischen Völker schätzten dagegen die individuelle Freiheit und Selbständigkeit über alles. Da aber das höhere Maß beider in der Macht und dem Machtgefühl wurzelt, so suchte sie ein jeder vorzugsweise darin zu bethätigen, daß er sich ein möglichst großes Maß von Macht zu erwerben suchte. Ein fortgesetzter Krieg Aller gegen Alle würde die Folge gewesen sein, wenn man die aus solchen Kämpfen entspringende Ungleichheit nicht von Zeit zu Zeit wieder gesetzlich geregelt und festgestellt hätte. So war die stufenweise Anordnung verschiedener Stände entstanden, von denen sich jedoch jeder das möglichste Maß von Freiheit und Selbständigkeit zu wahren suchte. Der letzte Stand sank freilich dafür bis zur Knechtschaft herab. Ursprünglich war er wohl nur aus den besiegten Bewohnern des offenen Landes gebildet worden. Doch gehörten diese keineswegs alle dazu. Vielmehr zerfielen die Bauern in drei Klassen, von denen die der Leibeigenen nur die unterste war. Den gewaltsamen Uebergriffen der Mächtigen war theils durch die Verbindung jeden Besitzes mit entsprechenden Dienstleistungen und Abgaben, theils dadurch eine Grenze gezogen, daß jeder Besitz erst durch königliche Belehnung zu einem rechtlichen wurde, daher auch durch Entziehung des Lehns wieder aufgehoben werden konnte. Indessen wurde die Oberherrlichkeit des Lehnsherrn und dessen Eigenthumsrecht auf das Ganze nach und nach ebenso illusorisch,

wie die Freiheit der niederen Stände. Die Herren und Edelleute auf ihren Burgen trotzten den Grafen der Städte, wie diese Grafen dem Könige. Schon nach dem Tode Clephis II. (576) würde das lombardische Reich in dreißig Herzogthümer zerfallen sein, weil die Häupter derselben eines Oberhauptes nicht zu bedürfen glaubten, wenn der zehn Jahre später ausbrechende Krieg gegen die Franken und Griechen sie nicht zu einer neuen Wahl wieder genöthigt hätte.

Wie günstig dies alles für die Entwicklung der individuellen Freiheit und Selbständigkeit, wenn auch nur der höheren Stände, gewesen sein mag, so war es der Entwicklung des Nationalgefühls und der nationalen Einheit doch eher feindlich. Wohl erhob sich jenes Freiheits- und Selbständigkeitsgefühl gelegentlich zu einem selbst opfermüthigen Patriotismus, aber dieser Patriotismus reichte selten über das Gebiet der einzelnen Städte hinaus.

Die Entwicklung der Städtefreiheit wurde aber dadurch gefördert, daß sie von der römischen Geistlichkeit, die sich auf sie bei ihren Kämpfen gegen den Arianismus stützte, geschützt wurde. Schon unter den römischen Kaisern war diese gelegentlich, wie z. B. der heilige Ambrosius gegen Theodosius d. G., für die Volksrechte eingetreten. Der Abzug Attila's aus Rom, auf die Vorstellungen Leo's d. Gr. hin, worin man einen wunderthätigen Einfluß zu erkennen vermeinte, hatte in ungewöhnlicher Weise das Ansehen der römischen Bischöfe gestärkt, welche die Suprematie, die sie beanspruchten, wohl anfänglich nur auf die Weltherrschaft Roms, später, um diesen Anspruch zu kräftigen, aber noch auf die Behauptung gründeten, die Erben und Nachfolger des Apostels Petrus zu sein, dem nach ihrer Auslegung die Stellvertretung Christi von diesem übertragen worden wäre. Dieses Ansehen wurde noch dadurch vermehrt, daß die katholische Geistlichkeit zur Vertheidigung ihrer Kirche gegen den Arianismus eines Oberhauptes dringend bedurfte. Endlich aber wurde der Bruch mit den griechischen Kaisern von den Päpsten noch dazu benutzt, einen größeren Einfluß auf das weltliche Regiment der Stadt Rom zu gewinnen, wogegen sie dieser letzteren einen Antheil an der Papstwahl und an den Concilen einräumten, ein Recht, welches ihr erst von Leo IV. wieder bestritten, durch Beschluß des Lateranischen

Concils völlig entzogen und ausschließlich auf die Cardinäle übertragen wurde.

Inzwischen verfolgten die longobardischen Könige unablässig den Gedanken, Italien ganz unter ihre Herrschaft zu beugen, und nachdem es ihnen gelungen war, die Griechen aus ihrer letzten Besitzung in Oberitalien, aus Ravenna, zu verdrängen (749), wendeten sie sich auch gegen Rom. Schon Gregor XII. hatte Verbindungen mit Karl Martel unterhalten und Stephan II., die von ihnen drohende Gefahr voraussehend, die Wahl König Pipins unterstützt, um sich in ihm einen Freund zu erwerben. Er reiste jetzt selbst zu ihm hin und verstand, sich ihn auch bei dieser Gelegenheit noch zu verpflichten und gleichzeitig das Ansehen der Päpste zu mehren, indem er dessen beiden Söhnen die kirchliche Weihe als Nachfolger auf dem fränkischen Throne ertheilte und ihn, wie sie, im Namen der Stadt Rom zu Patriciern dieser letzteren ernannte, obwohl er weder zu dem einen, noch zu dem anderen ein Recht hatte.

Der Erfolg, der in den Augen der Menschen so häufig das Recht aber schafft, war auf der Seite des Papstes. Pipin folgte der Einladung und zwang die Longobarden zur Herausgabe der Statthalterschaft von Ravenna, das er aber nicht dem griechischen Kaiser, sondern dem heiligen Stuhl überlieferte und hierdurch den Grund zu der weltlichen Macht der Päpste legte. Karl der Große führte das von seinem Vater begonnene Werk, die Wiederherstellung des römischen Weltreichs, weiter fort. Er zwang die Longobarden zur Unterwerfung und Heeresfolge, und ließ seine beiden Söhne, Pipin und Ludwig, ebenfalls wieder vom Papste, jenen zum König der Longobarden, diesen zum König von Aquitanien krönen, wogegen er nicht nur die Schenkungen seines Vaters bestätigte, sondern auch neue hinzufügte, die dann von Ludwig dem Frommen noch weiter vermehrt wurden. Obschon dieser Besitz von den griechischen Kaisern zunächst noch bestritten ward, so war die moralische Wirkung jener Schenkungen doch eine bedeutende, da hierdurch anerkannt wurde, daß die Kirche ein Recht auf weltlichen Besitz habe und weltliche Hoheitsrechte mit ihren geistlichen, selbst dann noch vereinigen dürfe, wenn dieselben auf gewaltsame Weise erworben waren. Das Papstthum und die Geistlichkeit war hier-

durch in ein ganz neues Verhältniß zur Welt und insbesondere zu Italien getreten, weil nun die kirchlichen Aemter nicht mehr das Ziel eines inneren heiligen Berufs blieben, sondern zu solchen des weltlichen Ehrgeizes, der Habsucht und Herrschbegierde gemacht werden konnten und nur zu oft auch gemacht wurden, die Päpste, als weltliche Herrscher, aber zu dem bestrittenen Rang dieser letzteren um so mehr herabsinken mußten, als ihre weltliche Macht eine verhältnißmäßig unbedeutende blieb.

Die verderblichen Folgen hiervon sollten schon bald nach Karls d. Gr. Tode hervortreten, und eine Zeit des tiefsten Verfalles der Kirche und Geistlichkeit einleiten. Man braucht sich nur zu erinnern, daß fast sechzig Jahre lang zwei verbuhlte Weiber von edler römischer Abkunft, die berüchtigte Theodora und ihre Tochter Marozia, über die Herrschaft der Kirche verfügten, Päpste ernannten, bekriegten, absetzten, einkerkerten, vielleicht sogar mordeten, und auch einem das Leben gaben, Johann XI., dem Sohn der Marozia (wie man glaubt mit dem Papste Sergius gezeugt), der den päpstlichen Stuhl, kaum 21 Jahr alt, bestieg.

Es läßt sich begreifen, welche Wirkung dies auf alle übrigen Verhältnisse ausüben, in welche Rohheit und Unwissenheit die italischen Völker damals versinken mußten, wie neben der Verachtung der Priester der crasseste Aberglaube um sich griff und welche klägliche Rolle die unfähigen Nachfolger Karls d. Gr. hierbei spielten, bis der letzte von ihnen dem gefährlichen Besitze freiwillig entsagte und die Herzöge von Friaul und die Grafen von Provence sich längere Zeit abwechselnd den Besitz des erledigten Thrones streitig machten. Der Gegensatz von Arianismus und Katholicismus, welcher unter den longobardischen Königen die Bewohner Italiens getrennt hatte, war damals längst überwunden; die nationale Einheit dadurch aber keineswegs wesentlich gefördert worden. Im Süden des Reiches bestand nicht nur noch immer das longobardische Herzogthum Benevent, welches den griechischen Kaisern den letzten Besitz in Italien zu entreißen suchte, von Sicilien hatten inzwischen (827) auch noch die Araber Besitz ergriffen, welche von hier aus räuberische Einfälle in das übrige Italien machten und 846 sogar plündernd bis Rom drangen. In Oberitalien hatte die Herrschaft der Karolinger einen großen Besitz-

wechsel bedingt. An die Stelle der longobardischen Herren und Grafen waren nun deutsche, zumeist aber Erzbischöfe und Bischöfe getreten. Die schon hieraus entspringenden Gegensätze wurden aber durch den Parteigeist genährt, welchen die Kämpfe der Herzöge von Friaul und der Grafen von Provence um die lombardische Krone hervorriefen. In diesem Zustande fand Otto der Große Italien, als er, von der Partei dieses letzteren berufen, in diesem Lande erschien, um mit der Hand der Wittwe des Königs Lothar von Italien zugleich den Anspruch auf die lombardische Krone zu erwerben und gegen Berengar von Friaul geltend zu machen. Doch knüpfte er selbst noch größere Pläne daran. Denn auch er war von der Idee Karls des Großen, ein neues Weltreich zu gründen, erfaßt worden, doch mochte er die Verhältnisse noch nicht für reif dazu halten, da er sich vorerst mit der Besitzergreifung der Adelheid'schen Erbgüter und Berengars Lehnseid begnügte. Erst nach einer zweiten Aufforderung kehrte er nach Italien zurück, diesen letzteren aus seinem Besitz zu verdrängen, nachdem er vorher in Rom von Johann XII. zum Kaiser gekrönt worden war. Der Papst, hierdurch erschreckt, knüpfte Verhandlungen mit der Partei Berengars an. Otto, von diesem Verrathe empört, berief ein Concil, von dem er den doppelzüngigen Papst, an dessen sittlicher Entartung er doch bisher keinen Anstoß genommen, auf Grund der gegen ihn erhobenen Anklagen absetzen und in Leo VIII. einen Nachfolger ernennen ließ.

Bei dieser Gelegenheit sollte das Freiheitsgefühl der Städte, mit welchem die deutschen Kaiser noch so schwere Kämpfe zu bestehen hatten, zum ersten Male, wenn auch in keiner sehr rühmlichen Sache, emporflammen. Die Römer, in jener Absetzung einen Eingriff in ihre Rechte erblickend, traten auf die Seite Johanns XII. Ihr republikanischer Sinn war von Alberic, einem Sohne der Marozia, durch die Erinnerung an ihre frühere Größe geweckt worden, freilich nur in der Absicht, Rache an dem zweiten Gatten der letzteren zu nehmen. Die Namen Consul und Republik unterhielten für kurze Zeit den Traum der wiedererrungenen Freiheit, aus welchem die Römer nur wieder zu rasch durch die barbarische Rache Otto's gerissen wurden. Indessen hinderten diese Erfahrungen den letzteren nicht, die Freiheiten der lombardischen

Städte gegen ihre Herren, die Bischöfe und Erzbischöfe zu stärken. Er urtheilte ganz richtig, daß derselbe Geist, der sich in Rom so heftig gegen ihn selber erklärt hatte, hier eine Waffe gegen die Uebergriffe der Kirche und Geistlichkeit zu werden versprach. Er legte aber hierdurch zugleich den Grund zu der späteren Selbständigkeit der Städte, wie er durch sein Verfahren gegen den Papst den Grund zu dem Streite und Kampfe um die geistliche und weltliche Macht der Kaiser und Päpste gelegt hatte. In Rom stand jener Geist unter Crescentius nur zu bald wieder feindlich gegen das Haus der Ottonen auf und Otto III. fiel ihm zum Opfer.

Die Gewalt der Kaiser wuchs unter Heinrich II. und III. noch fort. Dies, wie das unter dem schamlosen Wandel der gleichzeitigen Päpste gesunkene Ansehen und der innere Verfall der Kirche, ließ in dem kühnen, energischen und hochfahrenden Geiste des Mönches Hildebrand, nachmaligem Papste Gregor VII., zugleich den Gedanken einer Kirchenreform, wie der Bekämpfung der Fremdherrschaft und der Wiederherstellung und Erweiterung der kirchlichen Macht entstehen. Hildebrand vereinte mit leidenschaftlicher Energie und unbeugsamer Consequenz eine tiefe politische Einsicht und bis in seine spätere Zeit auch eine außergewöhnliche Selbstentäußerung. Zwanzig Jahre lang begnügte er sich, die Wahlen der Päpste zu lenken und durch diese (Stephan X., Nicolaus II. und Alexander II.) seine Ideen zur Ausführung bringen zu lassen, ehe er es an der Zeit hielt, selbst nach der päpstlichen Tiara zu greifen. Doch war alles von ihm indeß vorbereitet worden, um nun die letzten gewaltigen Schläge gegen die Macht und das Ansehen der Kaiser zu führen. Er hatte durch Stephan IX. die Ehelosigkeit der Priester anordnen und durch Nicolaus II. das Recht der Päpste auf die alleinige Besetzung der kirchlichen Stellen in Anspruch nehmen lassen. Er hatte unter Berufung auf die pseudoisidorischen Decretalen die weltliche Macht der Päpste vergrößert und sich die Obergewalt über letztere angemaßt. Diese Aenderungen waren zu tiefgehend, als daß sie ohne Widerstand hätten durchgeführt werden können. Nicht nur die weltlichen Fürsten, sondern auch ein Theil der höheren Geistlichkeit, besonders die lombardischen Bischöfe, lehnten sich gegen diese Ueber-

griffe der Papstgewalt auf. Sie wurde jedoch durch die Lage der Zeit und den Gang der Ereignisse begünstigt. Die Ernennung Gregors VII. zum Papst fiel mit der Mündigkeitserklärung Heinrichs IV. zusammen. Die Investiturfrage brachte sofort den Conflict zwischen beiden zum Ausbruch. Gregor forderte, was bisher in Deutschland beanstandet worden war, daß das vermeintliche Recht der Kirche darauf zum Gesetze erhoben werde. Dem Widerstande des jungen Kaisers folgte der Bann, welcher von den habsüchtigen Großen des Reichs zu deren Vortheil benutzt wurde. Heinrich IV., verlassen und muthlos, eilte, seinen Frieden mit der Kirche zu machen. Noch hätte er eine Stütze in der lombardischen Geistlichkeit finden können, die sich zur Vertheidigung seiner Rechte bereit zeigte, allein er traute ihr nicht. Gregor, um das Ansehen der Kirche rasch auf den höchsten Gipfel zu treiben, mißbrauchte die Macht dieser letzteren in einer Weise, welche ihm in der Zukunft selbst wieder verderblich ward. Der Kampf zwischen Kaiser- und Papstthum, welcher Italien für Jahrhunderte in Parteien zerreißen und mit blutigen Kriegen erfüllen sollte, war hiermit erklärt. Es gelang zwar Heinrich V., den Papst Paschalis zur Krönung unter dem ausdrücklichen Verzicht auf das ausschließliche Investiturrecht der Kirche zu zwingen, sobald er jedoch nach Deutschland zurück gekehrt war, erklärten die Cardinäle die Krönung wie diesen Verzicht als erzwungen für ungültig.

Der Fortschritt, welchen die Entwicklung der Selbständigkeit der norditalischen Städte inzwischen gemacht hatte, war bei diesem Römerzuge offen hervorgetreten, da sie fast alle dem Kaiser die dabei üblichen Leistungen versagt hatten. Länger schon hatten die Städte wieder das Recht erhalten, Mauern zu ihrem Schutze zu bauen, womit zugleich die Bewilligung, Söldner zu werben und zu unterhalten, verknüpft war. Sie hatten sich der vom Kaiser eingesetzten Grafen wieder entledigt und wählten sich frei ihren Schultheiß und Heerführer. Es war hierdurch ein Geist der Freiheit erwacht, der durch den Widerstand, welchen die Bischöfe den Päpsten entgegensetzten, und durch das Beispiel der drei großen Handelsrepubliken Venedig, Genua und Pisa genährt wurde. Doch grade die Haltung dieser durch ihren Welthandel, besonders seit Beginn der Kreuzzüge, mächtigen Städte, welche in

wechselseitiger Eifersucht ihre Sonderinteressen ganz losgelöst von denen des übrigen Italiens verfolgten, mußte erkennen lassen, daß dieser sich entwickelnde Freiheitsgeist welcher hauptsächlich auf dem durch den Handel erworbenen Reichthum beruhte, sich schwerlich aus der Enge des Localpatriotismus erheben und von ihm für die Entwicklung des Nationalgeistes und der nationalen Einheit gewiß nichts zu hoffen sein werde. Welchen Aufschwung zu dieser Zeit der Wohlstand einzelner Städte genommen, läßt sich schon daraus erkennen, daß bei einer Versammlung, die Lothar II. 1137 auf den roncalischen Feldern hielt, nicht weniger als 40,000 Mailänder in Rüstung erschienen waren. Wessen man sich aber von dieser Macht zu versehen hatte, geht daraus hervor, daß die Mailänder Bürger den Adel ihres Gebietes, um diesen von sich abhängig zu machen, zum Häuserbau bei sich nöthigten und die kleineren Städte zu Allianzen aufforderten, die ihre Selbständigkeit einschränkten, widrigenfalls sie dieselben mit Krieg und Zerstörung bedrohten.

Zur Zeit, da dieser übergreifende Geist der Freiheit sich im Norden Italiens so trotzig zu regen begann, sollten die Freistaaten, die sich im Süden desselben gebildet hatten, der Entstehung eines neuen größeren Reiches erliegen. Dies ging von den Normannen aus, die, von ihnen zum Schutz gegen die doppelten Angriffe der Sarazenen und der griechischen Kaiser herbeigerufen, nun selbst ihre Niederlassungen zu erweitern strebten, und bald ein größeres Reich zusammengebracht hatten, welches ihnen von dem in ihre Gefangenschaft gerathenen Papst Leo IX. nebst allen Eroberungen, die sie etwa noch in Apulien, Calabrien und Sicilien machen würden, als Lehen der Kirche ertheilt worden war (1053). Dies gab ihrem Besitz in den Augen der Welt zwar den Schein einer gewissen Berechtigung, brachte denselben aber andererseits in Abhängigkeit von der Kirche, die hierdurch dem aufgestellten Grundsatz Geltung verschaffte, daß alles Recht auf Besitz einzig nur Ausfluß ihrer Oberherrlichkeit sei; in einer Weise jedoch, welche der Beraubung ganz gleich kam.

Die Bildung des neapolitanischen Königreichs, welches bald den ganzen südlichen Theil der Halbinsel nebst Sicilien umfaßte, darf als der Anfang einer ganz neuen Aera der Staaten-

bildung in Italien angesehen werden, die aber zunächst in den übrigen Theilen des Landes durch den republikanischen Geist der Städte, die wechselseitige Eifersucht und die gemeinsamen Kämpfe gegen die Ansprüche der deutschen Kaiser aufgehalten wurde. Den Anfang dazu hatte im Norden, freilich ganz unabhängig von den Interessen und Schicksalen des übrigen Italiens, weil durch außeritalische Eroberungen (der Küstengebiete von Istrien), Venedig gemacht. Erst später, Anfang des 12. Jahrhunderts, dehnte es dieselben auch noch auf Gebiete Italiens, wie Genua auf die Küstengebiete der Riviera und Pisa auf das der Maremmen und der Insel Sardinien aus.

Es waren ähnliche Uebergriffe Mailands, welche zur Zerstörung des sich ihnen widersetzenden Lodi und zur Vertheilung von dessen Einwohnern in sechs offene Plätze geführt hatten, so wie der Versuch Arnolds von Brescia, die altrömische Republik oder doch ein italienisch-römisches Kaiserthum wiederherzustellen (ein Gedanke, welchem unstreitig das Verlangen nach nationaler Einheit zu Grunde lag), was Friedrich Barbarossa zum ersten Mal nach Italien führte. Mailand verfiel hierbei selbst einem ähnlichen Schicksale wie Lodi, auch Brescia und Piacenza mußten ihre Bundesgenossenschaft mit ihm auf's härteste büßen und Tortona wurde der grausamen Rache des kaiserlich gesinnten Pavia preisgegeben. Dies rief ein Gefühl der Empörung in allen Städten des Nordens hervor, welches ein nationales genannt werden darf und durch den Druck der Podestas gesteigert wurde, welche vom Kaiser theils neben, theils statt der von ihnen frei erwählten Obrigkeiten eingesetzt worden waren. Unter diesen Umständen gelang es dem Papste Alexander III. sehr leicht, Verona, Vicenza, Padua und Treviso zu einem Bund zu vereinigen (1163), welcher sich wenige Jahre später zu dem lombardischen Bunde der Städte erweiterte, zu dessen ersten Beschlüssen und Handlungen der Wiederaufbau Mailands gehörte.

Indessen dachten nicht alle Städte Italiens gleich. Es bildeten sich vielmehr damals zwei Parteien aus, von denen die eine in ebenso fanatischer Weise die Interessen des Kaisers vertrat, als die andere sich diesem entgegenstellte, und auf welche die Namen der Deutschland in zwei Lager theilenden hohenstaufischen und antihohenstaufischen Partei, die Namen von Waiblingern und Welfen,

übertragen und hierbei in die der Ghibellinen und Guelfen verwandelt wurden. Der Papst, welcher den Guelfenbund in's Leben gerufen hatte, stand zwar meist, doch keineswegs immer, auf Seiten desselben, im ersten Falle verschmolz aber doch das Partei-interesse mit dem des Papstes und der Kirche. Wesentlich war dies dem Guelfenthum jedoch ebensowenig, als das Interesse der republikanischen Freiheit. Auf seiner Seite standen zuweilen auch Tyrannen und Fürsten, wie auf Seiten der Ghibellinen wieder die Kirche, sowie einzelne Freistaaten standen, und es später in den meisten Städten und Staaten sowohl eine guelfische, wie ghibellinische Partei gab, die abwechselnd die Oberhand gewannen, ohne daß hierdurch die Verfassung derselben im Wesentlichen verändert zu werden brauchte. Mehr noch als die Eifersucht und der Localpatriotismus der Städte zerriß dieser Parteigeist die Nation. Oft verbanden sich wohl auch beide hierzu mit einander. Nur vorübergehend waren aber diese Verbindungen auf ein nationales Interesse gerichtet. Auch sollten sie nur zu bald von der Politik und den Ränken des Ehrgeizes, der Habsucht und Herrschsucht für deren Interessen benutzt und verwendet werden.

Die Päpste gingen auch hierin allen anderen voran. Die Stellung der Kaiser in diesen Kämpfen war eine für alle mal gegebene, für sie war ein Schwanken von der einen Partei zur anderen unmöglich. Sie konnten höchstens durch Einschüchterung, Gewalt, Ueberredung, Verführung das eine oder andere Glied der ihnen feindlichen Partei zu sich herüberziehen. Die Päpste aber traten, je wie es ihr momentaner Vortheil erheischte, von der einen Seite zur anderen, unterhandelten wohl auch gleichzeitig mit beiden, um womöglich beide zu übervortheilen. Dies Beispiel fand nur zu willige Nachahmung.

Dies hängt mit der veränderten Stellung des Adels zu den Städten zusammen. Wir sahen, wie die Mailänder sich der Bedrohung ihres Handels durch den auf seinen Burgen hausenden Adel dadurch zu erwehren suchten, daß sie ihn zur Erwerbung des Bürgerrechtes ihrer Stadt und zum Häuserbau darin nöthigten. Umgekehrt suchte der kleinere Adel, um Schutz gegen die Vergewaltigung des großen Adels zu finden, dieses Bürgerrecht nach. Der Eintritt des Adels in die Städte hatte aber ebenfalls

wieder die Ausbildung zweier Parteien zur Folge, bei deren Kämpfen die Adelspartei meist die Oberhand behielt, die sich in fast alle wichtigen Aemter zu setzen wußte, zumal der Adel schon immer der in der Führung der Waffen und im Kriegswesen erfahrenste Theil der Bevölkerung war, jetzt aber durch die neue Kampfesart, welche durch die in den offenen Schlachten meist den Ausschlag gebende Reiterei entstanden war, ein um so größeres Uebergewicht hierin erlangt hatte, als die Bürger sich, seitdem sie Söldner in Dienst nahmen, der Führung der Waffen entwöhnten. Zu den Streitigkeiten und Kämpfen der Adels- und Bürgerpartei, gesellten sich ferner die Unruhen, welche aus der wechselseitigen Eifersucht der großen Geschlechter entsprangen, wie die Geschichte Roms Jahrhunderte lang von solchen Kämpfen der Familien Colonna, Orsini und Vitelli erfüllt ist. Um diesen Unruhen zu steuern, schlossen einzelne überwiegend von demokratischem Geiste beseelte Städte, wie Florenz, den Adel ganz von der Besetzung der Aemter aus, andere hielten es für noch sicherer, die höchsten Beamten nicht mehr aus den eigenen Bürgern zu wählen, sondern Fremde dazu zu berufen. So wurden die Podestas anfänglich nur auf ein Jahr gewählt und waren einer strengen Controle unterworfen. Da aber auch diese Wahl sehr bald von der Adelspartei ganz beeinflußt wurde, so waren die Gewählten meist nur von Adel und begünstigten wieder diesen. Das Bürgerthum schloß sich andrerseits zu Zünften zusammen und ließ sich durch seine Anzianen vertreten. Um ihrer Partei jedoch mehr Einfluß zu schaffen, wählten sie aus ihrer Mitte einen Statthalter, den sie dem Podesta entgegenstellten und dessen Machtbefugnisse ihm auf zehn Jahre ertheilt wurden. Dies hatte zur Folge, daß nun der Adel den Podesta ebenfalls wieder aus seiner Mitte wählte und dessen Amtsdauer entsprechend erweiterte, und da dieser schon von Alters her das Recht hatte, mehreren Städten zugleich in solcher Eigenschaft vorzustehen, so wurde hierdurch der Grund zu der späteren Tyrannis gelegt.

Auf diese Weise erhielt Martin de la Torre, nachdem er drei Jahre Podesta von Mailand gewesen war, den Titel eines Aeltesten und Herrn des Volkes, eine Würde und Macht, die bald auch Lodi und später Novara auf ihn übertrugen. Früher schon hatte das Haus Este in Ferrara sich in ähnlicher Weise emporgeschwungen,

und Ezzelino unter kaiserlichem Schutz den Grund zu einer Herrschaft gelegt, welche nicht auf freier Wahl oder Uebereinkunft beruhte, sondern eine gewaltsam aufgedrungene, durch Eroberung erweiterte war, besonders als in dritter Linie Ezzelino III., genannt der Wütherich, ein furchtbares Beispiel der Tyrannis gab, das zum Schrecken und Elend des Landes bald vielseitige Nacheiferung fand.

Alles dies, wie günstig auch für die Entwicklung der Individualität, war aber immer wieder der des nationalen Geistes, der nationalen Einheit, nur nachtheilig. Gewiß hat es stets einzelne gegeben, welche die letztere mehr oder weniger bestimmt in's Auge faßten, aber nur bei den wenigsten werden wahrhaft nationale Antriebe dazu vorhanden gewesen sein. Die Idee eines Weltreiches, welche die deutschen Kaiser bei ihren Absichten auf Italien verfolgten, war, wie ideal sie von einzelnen auch erfaßt worden sein mochte, doch keine italienisch-nationale. Sie standen den Italienern als Fremdlinge gegenüber, und was sie bei ihrer Anwesenheit in Italien gewonnen hatten, ging fast immer verloren, sobald sie demselben wieder den Rücken kehrten. Keiner dieser Kaiser wäre mehr in der Lage gewesen, Italien die Einheit zu geben, als Friedrich II. In Italien geboren und durch Geburt Besitzer eines italienischen Stammlandes, in welchem er residirte, dabei ein thatkräftiger, einsichtiger Fürst, der Schöpfer einer ganz neuen Regierungskunst, die er vielleicht von den Arabern erlernt hatte, schien er alle Eigenschaften dazu zu besitzen und doch würde auch er schon allein an den Sonderinteressen der Städte und Tyrannen, an dem Widerstande des Papstthumes gescheitert sein, wenn er sich auch ganz auf den Besitz von Italien beschränkt und nicht zugleich seine Hand noch nach Deutschland ausgestreckt hätte. Die Päpste, als die Oberhäupter der Kirche, in welcher allein die italienische Nation zu dieser Zeit eine Einheit noch fand, sie, die Besitzer der früheren Hauptstadt Italiens und der Welt, vom Zauber des Namens dieser letzteren umglänzt, schienen fast noch mehr zur Ausführung jener großen Aufgabe geeignet. Allein ihnen stand hierbei das entgegen, was dem weltlichen Besitz des Papstthums überhaupt entgegensteht, der Widerspruch zwischen dem Charakter der geistlichen und der weltlichen Macht zumal jene eine

weltumfassende, universale, diese dagegen eine nur auf Italien beschränkte, nationale, sein sollte. Die Päpste, so herrsch- und habsüchtig viele von ihnen auch waren, scheinen aber die Verhältnisse ihres Landes doch zu richtig beurtheilt zu haben, um so ausschweifende Pläne zu verfolgen. Sie suchten den Länderbesitz der Kirche wohl mehr und mehr, doch nur bis zu einer gewissen Grenze hin zu erweitern und die meisten zogen in späterer Zeit sogar vor, den Erwerb unter ihre Nepoten zu vertheilen und diese reich und mächtig zu machen. Sie wußten sehr wohl, daß es ganz allgemein die Politik der italienischen Fürsten, Tyrannen und Städte sei, sich selbst zwar so viel wie möglich auf Unkosten anderer auszubreiten, dies aber bei jedem anderen nach Kräften wieder zu hindern. Die Gefahr, den Einzelnen in einer bedrohlichen Weise mächtig werden zu sehen, war es hauptsächlich, was sie trotz dieses ausgesprochenen egoistischen Strebens bisweilen zusammenführte und derartigen Bündnissen vorübergehend den Schein des Nationalsinns verlieh. Selbst noch die Bildung größerer Staaten war hierdurch erschwert.

Sie wurde zwar damals schon vorbereitet, aber nur langsam, nach dem Entstehen einer ganz neuen Staats- und Kriegskunst, zu weiterer Ausführung gebracht. Es war ein langer Weg durch Blut, Verbrechen und Gräuel, bis die republikanischen Verfassungen der einzelnen Städte alle in Gewaltherrschaften verwandelt, bis die kleinen Tyrannen sämmtlich von einzelnen mächtigeren verschlungen worden waren und sich größere Fürsten- und Herzogthümer ausbildeten. Das Condottierenthum bahnte die Wege dazu. Selbst erst aus diesen Kämpfen hervorgegangen, durchzog es lange das unglückliche Land mit Brandschatzung, Mord und Verwüstung. Der Krieg war zu einem Gewerbe, zu einer Industrie geworden, die rücksichtslos mit allen Mitteln auf eine Schrecken verbreitende Weise betrieben wurde. Eine Meuterei im Heere Ludwigs IV. soll die erste Veranlassung zur Ausbildung dieses kriegerischen Räuberwesens gegeben haben. Von diesen Condottieri war Werner, ein Deutscher, der Führer der großen Compagnie, der sich selbst den Feind Gottes, des Mitleids und des Erbarmens nannte, einer der furchtbarsten. Es konnte nicht fehlen, daß die Erfolge, die sie erzielten, auch Männer aus großen Familien, selbst

Geistliche zur Nachfolge reizten. So stellte sich der Johanniterprior Monrealis an die Spitze einer aus Söldnern, meist Ueberbleibseln der großen von den Kaisern unternommenen Römerzüge, bestehenden Bande. Auch hierzu hatten einzelne Päpste das Beispiel gegeben, indem sie sich selbst an die Spitze der Truppen stellten, mit denen sie auszogen, um die Macht der Kirche, welche der Deckmantel ihrer eigenen Habsucht und Lüste, sowie ein Freibrief für jedes Verbrechen war, durch Mord und Brand zu erweitern. Dieses entsetzliche Condottierenthum, welches, so lange es Alle bekriegte, auch von Allen als Feind der Gesammtheit bekämpft wurde, suchte sich später einen gewissen Schein der Berechtigung dadurch zu geben, daß es sich in den Dienst einer Stadt oder eines Tyrannen stellte, freilich nicht selten mit dem Hintergedanken, die ihnen von diesen anvertraute Macht gelegentlich gegen sie selber zu wenden. Es verkaufte sich an den Meistbietenden, mußte aber eben deshalb in gegenseitiger Rivalität immer mehr auf die Entwicklung der Waffen und Kriegskunst bedacht sein. Es bildeten sich so unter Braccio de Montane und unter Sforza Attendolo die beiden berühmten, sich feindlich gegenüberstehenden Schulen der Bracciisten und Sforzisten aus.

Zu dieser Geißel gesellte sich aber noch eine andere, fast furchtbarere, die Pest, welche im Herbst 1347 durch genuesische Schiffe nach Italien eingeschleppt worden war. Es war als ob alle Dämonen der Hölle sich auf das unglückselige Land gestürzt hätten. Die Bande der Natur, der Sitte, der Scham schienen zerrissen, die Gewissen erstorben. Die Moral wurde verhöhnt und mit Füßen getreten. An ihre Stelle trat jene furchtbare Lehre, daß der Zweck keine Mittel zu scheuen habe, die später die etwas mildere, aber nicht minder gefährliche, Fassung erhielt, daß der Zweck die Mittel heilige, und lange schon praktisch ausgeübt worden war, ehe sie theoretisch ausgesprochen und von Machiavelli in seinem „Buche vom Fürsten" in ein System gebracht wurde. Der Mord schritt bald in allen Gestalten einher, im Gewande der verführerischen Schönheit, wie der herzgewinnenden Vertraulichkeit, in dem der Lust, der Liebe und Freundschaft. Nicht selten wurden gewaltsame Hinrichtungen und arglistige Vergiftungen von der ausgelassensten Festfreude eingeleitet. So ward der Condottiere Car-

magnola von der Republik Venedig wie ein Triumphator empfangen und festlich bewirthet, um am Schlusse des Mahles dem peinlichen Gericht überliefert und nach kurzem Processe hingerichtet zu werden. In der Kunst, mit Lächeln zu morden, übertrafen aber später die Borgia alle ihre vielen Vorgänger. Arglist und Verstellung wurden damals fast mehr, als offene Gewalt noch gefürchtet.

In dieser Zeit, wo in den höheren Lebenskreisen bald keiner dem anderen mehr traute, wo jeder jeden, der ihm in den Weg trat, aus diesem zu räumen ein Recht zu haben glaubte, wo selbst der bloße Verdacht dazu hinreichte, konnte natürlich am wenigsten Verlaß auf die Treue der Condottieri sein. Sie waren eine zweischneidige, sich nur zu oft gegen sie selbst kehrende Waffe in den Händen der Fürsten, die sich ihrer zur Verfolgung ihrer ehrgeizigen Zwecke bedienten. Nicht immer begnügten sie sich aber damit, auf die feindliche Seite zu treten, sie maßten sich auch selbst den Besitz ihrer Herren an, sich ihrer und ihres Anhangs kaltblütig entledigend. Nicht immer wurde aber auch ihre Treulosigkeit auf so gelinde Weise bestraft, wie die des berühmten Sforza Attendolo, den der betrogene Papst Gregor XII. zwar mit dem Fuße am Galgen hangend im Bilde ausstellen ließ, einen Zettel in seiner Linken haltend mit den Worten: „Ich bin Sforza, Bauer von Cotognola, ein Verräther, der zwölfmal wider seine Ehre der Kirche die Treue brach", denselben aber dann doch wieder zu Gnaden in seine Dienste nahm. Wir lernten dagegen das Verfahren Venedigs gegen seinen von ihm vielleicht nur beargwohnten Condottiere schon kennen. So ließ auch König Ferrante trotz aller gegebenen Bürgschaften den Giacomo Piccinino, dem er nichts Gutes zutraute, bei einem Besuche ermorden, und Papst Eugen auf bloßen Verdacht hin seinen Cardinallegaten Vitteleschi, welcher zugleich die Rolle eines furchtbaren Bandenführers gespielt hatte, arglistig gefangen nehmen und in der Engelsburg vergiften, die so viele derartige Opfer in ihren Mauern erbleichen sah. Den weitaus gewaltigsten Vorgang dieser Art bildet aber die Rache, welche von Cäsar Borgia an seinen von ihm abgefallenen Condottieri geübt wurde. Nachdem er sie wieder auf seine Seite gelockt und sich ihrer zu seinen Zwecken bedient hatte, lud er sie alle zu einer Unterredung nach Sinigaglia ein,

doch nur um sie dort sämmtlich festnehmen und, wie man sagt, Rücken an Rücken gebunden, erwürgen zu lassen.

So gewissenlos und selbstsüchtig diese Zeiten aber auch waren, so wenig sie, wo es die Leidenschaften, die Lüste zu befriedigen galt, vor irgend einer Gewaltthat, einem Verbrechen zurückschreckten, so war man in ihnen doch nur selten ganz grund- oder zwecklos grausam. Erscheinungen, wie die des Königs Ferrante, welcher, wie Ludwig XI., die Gegner, deren er habhaft wurde, in sicheren Kerkern oder auch todt einbalsamirt in der Tracht, die sie während ihres Lebens zu tragen pflegten, in seiner Nähe hielt, um sich so oft wie möglich an ihrem Anblick zu weiden [1]), oder wie die des Gian Maria Visconti, der anfangs bei seinen Jagden sich an den Qualen der Thiere ergötzte, diese aber später durch Menschen, die ihm seine Gerichtshöfe dazu einliefern mußten, ersetzen ließ, waren selbst damals nur Ausnahmen. Doch konnte es in einer Zeit, in welcher die Tyrannei sich bald nicht anders mehr vor Feindseligkeit und Verrath schützen zu können glaubte, als durch immer gesteigerte und ausgesuchtere Grausamkeit, so daß man selbst bis zu der zum Gesetz erhobenen Bestimmung verschritt, den Hochverrath mit einer Todesstrafe zu ahnden, deren Qualen bis zu einer vierzehntägigen Dauer auszudehnen seien, nicht Wunder nehmen, daß das Gefühl des Mitleids immer mehr abstumpfte und Grausamkeit einer ihrer Grundzüge wurde, was auch in der übrigen Criminaljustiz sich genugsam erkennen läßt.

Immer aber stellt sich in diesen Verhältnissen, zu welchen die Verweltlichung der Kirche und die sittliche Entartung des Papstthums und der Geistlichkeit nicht am wenigsten beitrugen und welche den Glauben und die Religion ganz zu vernichten drohten, nur die eine Seite der Zustände des damaligen Lebens dar. Neben der entfesselten Egoität mit all ihren schrecklichen auf Befriedigung der Lüste, auf Sinnengenuß, auf Besitz und Macht dringenden Leidenschaften, treten aus ihr auch die Bilder hingebendster Liebe und Freundschaft, des reinsten Familienlebens, der höchsten bürgerlichen Tüch-

---

[1]) Jacob Burckhardt. Die Cultur der Renaissance. 2. Aufl. Leipz. 1869. S. 29, nach Paul. Jovius, Histor. I. p. 14 und Diario ferrarese bei Murat. XXIV. Col. 294.

tigkeit, des anspruchslosesten Opfermuthes und der Entsagung, besonders im Bürgerthume, hervor. Neben den Schrecken wilder Zerstörung und schamloser Verwilderung der Sitten entfaltet sich zugleich eine überraschende Cultur des Geschmacks und des Geistes, eine wunderbare Blüthe der Kunst; neben dem Himmel und Hölle spottenden Unglauben eine Tiefe und eine Innigkeit der religiösen Empfindung und Ueberzeugung, wie man sie bisher kaum gekannt hatte. Nicht selten sah man einzelne dieser Gegensätze sogar in einer und derselben Individualität vereint, Laster und Verbrechen nicht nur im Schmucke der Schönheit und Anmuth, sondern auch häufig mit der feinsten Bildung des Geistes, mit dem ausgewähltesten Kunstgeschmack, mit der musterhaftesten Weltsitte verbunden. Auch überraschen selbst noch die furchtbarsten Frevler zuweilen durch einzelne Züge der Großmuth, Aufopferung und Seelengröße. Dieselben Tyrannen, welche, um ihre Zwecke zu erreichen, den Wohlstand ganzer Landstriche und Städte zu Grunde richteten, waren zugleich die sorgsamsten Förderer desselben in ihrem eigenen Besitz, Schützer der Künste und Pfleger der Wissenschaft. Theilweise freilich nur aus dem egoistischen Grunde, das Erträgniß der Steuern zu mehren oder den Glanz und das Ansehen ihrer Häuser dadurch zu erhöhen.

Zur selben Zeit, da Rom in immer größeren Verfall gerieth, so daß Urban V. bei seiner Rückkehr daselbst Basiliken und Klöster verrottet und fast ohne Geistliche und Mönche, die Straßen und Plätze entstellt von Schutt und von Sümpfen, von niedergebrannten Häusern und zersplitterten Thürmen fand, und Verwüstungen jeder Art die „abschreckende Chronik aller Kriege darbot, welche die Stadt im 14. Jahrhundert erlitten hatte", ein Zustand, der sich bis tief in's nächste Jahrhundert erhielt, in welchem Gregorovius [1]) die Stadt als „ein von Thürmen überragtes Labyrinth schmutziger Gassen" charakterisirt, „in denen das Volk in Rachsucht, Armuth und Trägheit seine freudelosen Tage verbrachte", und Eugen IV. täglich „dem schreckhaften Anblick von Köpfen und Gliedern von geviertheilten Menschen, welche an den Thoren festgenagelt oder auf Lanzen ausgestellt waren" begegnete — zu dieser selben Zeit

[1]) Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 6. Th. 1870. S. 428.

entfalteten nicht nur die den Kämpfen, welche Italien damals zerrissen, entrückten Venedig und Genua, sondern auch Mailand, Bologna und Florenz einen bis in unsere Tage hereinleuchtenden Glanz. Es ist dies, wie der Verfall Bologna's zur Zeit Petrarca's beweist, nicht der einzige Gegensatz dieser Art, aber einer der bedeutendsten und ergreifendsten. Andere zeigen sich auf allen übrigen Gebieten des damaligen Lebens. Dieselbe Zeit, welche die Condottieren, die Zerstörer der Reste einer alten Kunst hervorbrachte, rief auch die Schöpfer einer neuen Kunst und eine Fülle neuer Werke derselben in's Dasein, sie, die einen Fra Morialis und eine Reihe ruchloser Päpste erzeugte, brachte auch eine wahrhafte Heilige, wie Catarina von Siena, hervor. Nicht nur blutige Tyrannen und Giftmischer, auch die Zierden, der Stolz, die edelsten Wohlthäter der Menschheit: ein Giotto, ein Dante, ein Cosimo de' Medici und so viel andere treten aus ihr, noch heute zur Bewunderung und zur Dankbarkeit verpflichtend, hervor.

In diesen Zeiten wurde eben nicht nur die Egoität mit ihren verderblichen Leidenschaften entfesselt, sondern die Individualität des Menschen überhaupt mit allen ihren Anlagen, Trieben und Kräften, im Guten wie im Bösen, zur Freiheit entbunden und auf's höchste entwickelt. Wenn hierdurch die Menschheit auch von dem Banne befreit wurde, in welchem bisher die Kirche durch die mittelalterlichen Anschauungen, Vorstellungen und Satzungen die Phantasie, die Gewissen und die Gemüther gefangen hielt, so erhielt sie doch darum nicht ausschließlich die Richtung auf irdischen Lebensgenuß, sondern zuweilen auch auf eine tiefere Versenkung in sich selbst. Nicht nur die Individualität, auch die Subjectivität wurde damals in Vielen mächtig erregt und entwickelt, bis zu einer Vertiefung, die man bisher nicht geahnt hatte.

Diese Widersprüche und Gegensätze hatten aber ihren Grund in noch zwei anderen Entwicklungsformen der damaligen Zeit, in dem Aufblühen des Handels und in dem einer neuen Wissenschaft, die, wie verschieden auch sonst ihre Wirkungen auf das Leben waren, doch darin zusammentrafen, daß sie den Geist des Mittelalters durch die Entwicklung der Individualität brachen und

eine ganz neue Lebensanschauung, eine ganz neue Bildung vorbereiten und fördern halfen. Schon früh hatten, wie wir gefunden, die Seestädte Unteritaliens, sowie Venedig, durch ihren Handel und den dadurch erworbenen Wohlstand eine gewisse Blüthe getrieben. Dies mußte natürlich zur Nacheiferung reizen. Genua und Pisa hoben sich neben dem letzteren empor und entwickelten sich um so rascher, als jene südlichen Städte fast um dieselbe Zeit von ihrem Ansehen verloren. Besonders gewann Venedig hierdurch. Schon vor Beginn der Kreuzzüge hatte dasselbe einen bedeutenden Einfluß in Konstantinopel und hierdurch im ganzen Orient erlangt. Durch sie erreichte jedoch erst das Uebergewicht seines Handels und Reichthums die volle Höhe. Es liegt aber in der Natur des ersteren, daß er nicht nur Bedürfnisse zu befriedigen, sondern deren auch selbst wieder hervorzurufen sucht. Dies wurde durch den herbeiströmenden Reichthum gefördert, welcher zu erweitertem Lebensgenuß, zu Machtentfaltung und stolzer Prachtliebe aufforderte. Schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts erregten die Marcuskirche Venedigs (976 begonnen) und der Dom in Pisa (1063 gegründet) das Staunen und die Bewunderung der Welt. Auch ist nicht zu bezweifeln, daß zu dieser Zeit schon der Häuserbau, besonders was die öffentlichen Gebäude betrifft, einen stattlicheren, glänzenderen Charakter gewann. Die uns erhalten gebliebenen Denkmale dieser Art stammen aber doch erst aus einer etwas späteren Zeit. Es gibt in Venedig nur einige wenige dem 12. Jahrhundert zugeschriebene Paläste. Erst im 13. Jahrhundert, doch nun um so reicher, scheint sich neben der kirchlichen, und mit ihr wetteifernd, auch eine weltliche Baukunst ausgebildet zu haben. Doch tritt bereits aus jenen mächtigen Domen mehr noch der Stolz der städtischen Gemeinwesen, als der christliche Sinn ihrer Erbauer hervor. Daher auch die reichen italienischen Städte hierin einander zu überbieten suchten, was sich besonders in den berühmten Thurmbauten des 12. Jahrhunderts erkennen läßt. Jedenfalls entwickelte sich aber schon damals der Sinn für den Schmuck der Person und der Wohnung, da der Handel, besonders derjenige Venedigs, ganz neue Bildungselemente zuführte. Dies alles mußte aber nicht nur der Entwicklung von Industrie und Gewerben förderlich sein, sondern diesen auch immer mehr eine

künstlerische Richtung geben. Die Baukunst, sowie die Kunst überhaupt, war bisher vor Allem eine kirchliche Kunst und die Kirche und Religion, wie schon gesagt, dasjenige Gebiet gewesen, auf welchem bis dahin einzig eine Gemeinsamkeit der Interessen aller Völker Italiens möglich war. Die Zeitstyle konnten sich eben darum über ganz Italien ausbreiten, wenn sie auch in verschiedenen Theilen desselben, wegen der Verschiedenheit der sich daselbst geltend machenden Einflüsse, wieder einen verschiedenen Charakter und eine verschiedene Ausbildung gewannen. Jetzt, bei der hervortretenden weltlichen Richtung der Kunst und bei dem Localpatriotismus, welcher dieselbe beherrschte, mußte diese Verschiedenheit aber stärker hervortreten. Insbesondere die großen Städte wollten sich hierin nicht nur durch Pracht, Kostbarkeit und Größe, sondern auch durch Eigenthümlichkeit, und zwar durch eine Eigenthümlichkeit übertreffen, welche dem geistigen Charakter des Gemeinwesens, der individuellen Natur seiner Mitglieder entsprach. Dies würde vielleicht noch entschiedener in die Erscheinung getreten sein, wenn zwischen den Künstlern einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Richtung und Schule, trotz der wechselseitigen Rivalität, nicht ein innerer Zusammenhang bestände. Immerhin aber ist der verschiedene Charakter, wie er sich in den Bauwerken der einzelnen Länder und Städte Italiens ausspricht, bemerkenswerth. Er steigert sich in einzelnen Fällen bis zu einem bestimmten Gegensatze, wie besonders ein Vergleich der Bauwerke von Pisa oder Florenz mit denen Venedigs erkennen läßt, wo er allerdings mit auf örtlichen Bedingungen beruht.

Die großen Seestädte gingen den Binnenstädten hierin voran. Sie mußten diese aber um so rascher zur Nacheiferung auffordern, als sie derselben zum Theil als Vermittler des Absatzes ihrer Handelsartikel, wie diese wieder ihrer als Vermittler des Absatzes ihrer Erzeugnisse bedurften; daher ein immer regerer Handelsverkehr zwischen ihnen sich entwickeln mußte, welcher den nach Italien strömenden Reichthum auch mit auf sie übertrug. So blühten bald viele der Städte Oberitaliens, besonders Mailand und Brescia empor. Schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird die Einwohnerzahl Mailands auf zweihunderttausend angegeben. 13000 Häuser, 1355 Kirchen, 150 Hospitäler, 3000

Mühlen, 400 Fleischer- und ebensoviel Bäckerbuden soll es damals besessen haben. Später erlangte vor Allem **Florenz** eine ganz ungeahnte Bedeutung und Blüthe. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts an entwickelten sich hier Handel und Reichthum in überraschender Weise. In den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts kauften florentinische Agenten alle Wolle in London für mehrere Jahre auf und 1338 besaß die Wollenzunft der Stadt über 200 Werkstätten. Gleichwohl mußte, den Bedarf zu decken, noch eine Menge fremdes Tuch von ihren Kaufleuten bezogen werden. Von kaum minderer Bedeutung war die Seidenfabrikation. 1225 hatte die Zahl ihrer Meister bereits 350 erreicht. Etwas später waren auch noch die Geldgeschäfte Europa's vornehmlich in florentinischen Händen, da sie Banken in allen Hauptstädten Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands besaßen; und bis tief nach Mittelasien hinein unterhielten sie Comptoire und Niederlagen [1]. Am Ende des 13. Jahrhunderts verlangte auch hier das damit erworbene Machtgefühl nach einem äußeren Ausdrucke. Es entstanden neben den Kirchen Sta. Maria Novella, der Domkirche, Sta. Croce und Sto. Spirito: der Palast des Podesta, die Halle von Or San Michele, der Palast der Signoria, das Hospital von Sta. Maria nuova und der Campanile.

Die Richtung auf das Weltliche, welche der immer mehr um sich greifende Handel, der durch ihn in's Leben gerufene Gewerbfleiß und der durch beide erworbene Reichthum einem großen Theil der Nation allmählich gab, sollte sich aber nicht nur auf die Kunst, sondern auch auf **die Wissenschaft** mit übertragen. Nichts war zur Ordnung und zur Sicherung des merkantilen Verkehres nöthiger, als eine möglichst klare Einsicht in das Wesen des Rechts und eine möglichst sichere Feststellung der Verhältnisse desselben. Nichts erschien für die Dauer des Besitzes und der Zustände nothwendiger, als eine zweckmäßige Verfassung des Staats, daher auch das Studium der verschiedenen überlieferten Formen derselben, sowie der Verhältnisse, auf welche sie anzuwenden waren. Beides mußte zur Entwicklung einer **Rechts- und Staats-**

[1] Alfred von Reumont, Lorenzo de' Medici. Leipzig 1874. 2 Bde. 1. Bd. S. 82 u. f.

wissenschaft führen. Lange ehe sich diese letztere aber auszubilden begann, war eine Staatskunst entstanden, die meist mit völliger Rücksichtslosigkeit, zuweilen aber auch mit Wohlwollen ausgeübt wurde. Friedrich II. wird gewöhnlich als der erste Fürst in Italien bezeichnet, welcher das Princip der Centralisation, der auch die Verfassung Venedigs zustrebte, zuerst in monarchisch absolutistischem Sinne mit Bewußtsein, Berechnung und ganz objectiver Beurtheilung der Verhältnisse zur Ausführung brachte, — wie Burckhardt sagt [1]: „der erste moderne Mensch auf dem Throne". Alles war bei ihm auf den Ertrag, auf die Steuerkraft seines Besitzes berechnet. Er führte dieses Princip mit völliger Consequenz und Rücksichtslosigkeit, doch ohne Grausamkeit durch. Das letztere geschah schon zu seiner Zeit von dem Tyrannen Ezzelino, der Verona, Vicenza, Padua, Feltre, Belluno unter dem Namen eines Feldhauptmanns in einer Weise beherrschte, die ganz Italien in Schrecken versetzte, eben deshalb aber auch als Vorbild für jeden Tyrannen bewundert wurde, von denen nur Gian Galeazzo Visconti und Francesco Sforza als diejenigen hervorgehoben werden mögen, die ihr Land in einem ähnlichen Geiste regierten, während es von Can Grande in einem wohlwollenderen Sinne und später von Lorenzo de' Medici in einer solchen Weise geschah, welche sogar den Schein einer demokratisch-republikanischen Verfassung zu wahren suchte. Macchiavelli hat aber Cäsar Borgia wegen der genialen, vor keinem Verbrechen zurückscheuenden Consequenz, mit welcher er jenes Princip und seine auf die Bildung eines größeren Staatswesens gerichteten Absichten zur Ausführung brachte, vor allen anderen bewundert und den geistesverwandten Castruccio Castracani als Muster eines Patrioten gepriesen. Der Grundzug dieser ganzen Staatskunst, die eine mildere wohlwollendere Natur, wie die Lorenzo's de' Medici mit der Moral zu versöhnen suchte, war aber grade, die Politik völlig von der Moral zu trennen, ein Gedanke, der später von Macchiavelli in ein wissenschaftliches System gebracht worden ist. Einige faßten dies so auf, daß die Moral doch soweit zu berücksichtigen sei, als es der Vortheil und das Staatsinteresse erlaube; andere so, daß

---

[1]) A. a. O. S. 3.

die Moral nur so weit mit Füßen zu treten sei, als es der Vortheil erheische; einige endlich auch so, daß nur der wahrhaft politisch handle, welcher sich über jede Moral kaltblütig hinwegsetzt und ihrer spottet.

Die Städte waren bei der Ausbildung ihrer Verfassungen ursprünglich fast alle von demokratisch-republikanischem Geiste geleitet worden, doch unterlagen sie, die einen früher, die anderen später, unter dem Einflusse dieser neuen Staatskunst, hier einer aristokratischen Oligarchie, dort der Tyrannis.

Welche Förderung die Entwicklung der Rechtswissenschaft durch den Handel erfuhr, wird sich am besten daraus erkennen lassen, daß das Studium des Rechts in Oberitalien früher als in den übrigen Theilen des Landes in größerem Umfange betrieben wurde. Das römische Recht hatte in Italien noch immer eine gewisse Geltung behauptet. Noch immer kannte man die Gesetzsammlung Justinians. Die von den Lombarden dem Einzelnen zugestandene Freiheit, sich das Recht selbst zu wählen, unter welchem er stehen wolle, hatte aber zu einer mehr oder minder abweichenden Feststellung der Rechtsverhältnisse in den verschiedenen Städten und Staaten geführt. Als man im 12. Jahrhundert eine vollständige Handschrift des corpus juris auffand, und Irnerius und dessen Schüler dasselbe an der 1119 gegründeten Universität Bologna erklärten, erhielt aber das Studium des römischen Rechts einen ganz neuen Aufschwung. Es zog in diesem Jahrhundert oft jährlich an 10,000 Schüler aus allen Ländern Europa's nur an diese einzige Hochschule. Alle Handelsstädte waren von Rechtsverständigen erfüllt, so daß es damals in Mailand 200 Rechtsgelehrte, 4000 Stadtnotare, 600 kaiserliche Notare neben nur 80 Lehrern an höheren Schulen gegeben haben soll [1]). In Florenz bildeten die Richter und Notare eine der sieben Zünfte. Friedrich II. gründete wegen seines Streites mit der guelfischen Universität zu Bologna, welche die Rechte des Papstes vertheidigte, eine ghibellinische Universität zu Neapel, in welcher weltliches Recht auf Grund eines eigenen Gesetzbuches gelehrt wurde, welches die Rechte des Herrschers und Volkes gegen die Kirche sicher zu stellen suchte.

---

[1]) F. C. Schlosser, Weltgeschichte. Frankf. a/M. 1847. 8. Bd. S. 235.

Auch in Pisa, Parma, Vicenza, Modena, Padua entstanden Universitäten, in denen geistliches und weltliches Recht, sowie Medicin und die schönen Wissenschaften gelehrt wurden. Schon hieraus ergibt sich, daß die Verschiedenheit der Interessen sehr bald zu einer großen Verschiedenheit der Rechtsauffassung drängte. Das römische Recht, welches so geeignet schien, einen Boden für die geistige Einigung der Nation zu schaffen, wurde durch die Verschiedenheit der Gesetze und ihrer Auslegungen grade ein neues Feld der Entzweiung, auf welchem die Zerrissenheit der Nation sich in sichtbarster Weise darstellte. Der Versuch einer Einigung wurde, doch zuletzt nur vergeblich, von demselben Mönche Johann von Vicenza gemacht, welcher sich kurze Zeit später durch seine Ketzerverfolgungen gegen die Cathari und Patarini in so trauriger Weise berühmt machte, die, wie sie vielleicht Ueberbleibsel der Albingenser waren, welche zuerst die Inquisitionsgerichte gegen sich in's Leben gerufen hatten, jetzt ebenfalls unter diesen wieder leiden sollten. Dieser Johann von Vicenza scheint auch hierbei von einem Einheitsgedanken, von dem der Einheit der Kirche geleitet worden zu sein, wie er sich ja den Namen des Friedensstifters und seinen Hinrichtungen den Schein einer socialen Weihe gab.

Doch auch auf die Entwicklung der Naturwissenschaften war der Handel nicht ganz ohne Einfluß geblieben, doch sollte hierzu die Anregung vom Süden Italiens ausgehen. Obschon hier der Welthandel den einst blühenden Seestädten fast völlig entrissen worden war, so sollten doch Italien von hier aus neue Bildungselemente durch andere Einflüsse zugeführt werden. Dies geschah durch die Araber und durch die deren Bildung fördernden normännischen, hohenstaufischen und aragonischen Könige. Diese Bildung war, wie wir bereits kennen lernten, eine sehr vielseitige. Philosophie, Mathematik, Astronomie, Heilkunde, Baukunst und Dichtung wurden durch sie auch in diesen Gegenden in's Leben gerufen oder gefördert. Die Universiät Salerno war im 12. Jahrhundert ebenso berühmt für das Studium der Mathematik, Astronomie und Naturwissenschaften, wie Bologna für das der Rechtswissenschaft. Besonders die Heilkunde mußte sich in einer Zeit sehr entwickeln, in welcher durch den herbeiströmenden Reichthum das seither so ver-

achtete diesseitige Leben einen erhöhten Werth empfing. Insofern hat ohne Zweifel der aufblühende Handel einen großen, wenn auch nur indirecten Einfluß auf ihre Entwicklung mit ausgeübt, daher auch das Studium derselben bald auf die norditalischen Universitäten übertragen wurde. Dagegen suchte man die Astronomie und die übrigen Naturwissenschaften für das Interesse des Handels unmittelbar nutzbar zu machen und dessen Entwicklung hierdurch zu fördern. Die Fortschritte der Astronomie hatten unter Anderem zu dem richtigeren Begriff von der Gestalt der Erde geführt, welcher für den Handel von der weittragendsten Bedeutung werden sollte, da er zum Aufsuchen neuer Handelswege und zur Entdeckung neuer Handelsquellen die Anregung gab und wirklich auch dazu hingeführt hat. Das letztere wurde aber erst durch die hierauf gerichtete und epochemachende Erfindung des Kompasses möglich. Sie ist lange dem Flavio Gioja, einem aus der Umgegend von Amalfi stammenden Seefahrer zugeschrieben worden, welcher zu Anfang des 14. Jahrhunderts lebte. Wenn diese Annahme auch irrthümlich ist, so ist doch kaum zu bezweifeln, daß die Verbesserung und Anwendung dieses von den Arabern aus Asien eingeführten Instruments von diesen Gegenden ausging. Auch war es jedenfalls ein Italiener, der Genuese Colombo, welchem Europa die Entdeckung der neuen Welt verdankt, worauf die mathematisch-astronomischen Arbeiten des Florentiners Paolo del Pozzo Toscanelli nicht ohne Einfluß gewesen sind.

So wichtig hiernach die Anregungen waren, welche die Entwicklung der Künste und Wissenschaften durch den Handel erfuhr, so wenig förderlich sollte er dagegen anfangs der Dichtung werden. Nächst der durch die Abwesenheit der Kaiser und durch die den Städten gewährten Freiheiten begünstigten Lockerung der staatlichen Einheit, welche es in Italien zu einer energischen Durchführung des Lehnswesens nicht hatte kommen lassen, war es besonders der sich so früh und weithin durch dieses Land verbreitende mercantile Geist, der hier die Ausbildung eines eigentlichen Ritterthums, daher auch einer eigenen ritterlichen Dichtung gehindert hat, die doch in den übrigen Ländern die erste Form einer nationalen Dichtung war. Es war dieser mercantile Geist, welcher, wie er vor Allem die finanzielle Seite der Staatswirthschaft in's Auge fassen ließ, dem Geistesleben der Italiener überhaupt seine bestimmte,

dem Praktischen zugewendete Richtung gab, und selbst in ihrer späteren Dichtung noch der Ausbildung des Verstandeselementes förderlicher war, als der des Empfindungselementes. Auch daß in ihrer Malerei das kühlere plastische Moment der Zeichnung im Allgemeinen über das wärmere Stimmungsmoment des Empfindungsausdruckes obsiegte, dürfte mit auf dieser Bevorzugung der Cultur des Verstands beruhen.

Der mercantile Geist war überhaupt der Entwicklung der Sonderinteressen, und darum der der Individualität wieder günstiger als der Entwicklung des nationalen Geistes und der Einheit der Nation. Gleichwohl hat auch er, wennschon nur indirect, sowohl diese beiden letzteren, als die Entwicklung der nationalen Dichtung gefördert. Dies hängt mit der Entwicklung der nationalen Sprache zusammen, auf die ich im nächsten Capitel erst näher eingehen kann, mich hier auf nur wenige, der Vollständigkeit wegen nöthige Gedanken beschränkend.

Der Handel bediente sich nämlich im Gegensatze zu dem übrigen geschäftlichen Verkehr und zu dem übrigen Schriftwesen der Zeit, die an der lateinischen Sprache festhielten, der Vulgärsprache und trug wohl am meisten zur Ausbildung derselben, zu einer Schriftsprache, sowie hierdurch zu ihrer Feststellung und zur allmählichen Abschleifung der verschiedenen dialektischen Unterschiede in letzterer bei. Diese Schriftsprache stand daher bald den Dialekten in einer ähnlichen Weise, wie diesen noch heute das Italienische gegenüber. Es kann bei der Bedeutung, welche Florenz als Mittelpunkt des ganzen europäischen Geldhandels, welcher bei seinem Verkehr vorzugsweise auf die Schriftsprache angewiesen war, nicht Wunder nehmen, daß diesen letzteren grade der toscanische Dialekt zu Grunde gelegt wurde, zumal er durch volksmäßige Dichter früher als jeder andere eine Ausbildung empfing. Denn wenn auch die Schriftsprache, deren sich der Handel bediente, welche wahrscheinlich von den florentinischen Kaufleuten weiter ausgebildet wurde[1]), den Grund zu derjenigen Schriftsprache legte, die Dante später als das volgare illustre, cortigiano, aulico oder auch cardinale bezeichnet, so hat sie doch diese ihre spätere Form und Gestalt

---

[1]) Siehe A. v. Reumont, (a. a. O.) Bd. I. S. 595.

nur erst unter den Händen der Dichter und Schriftsteller gewonnen.

Wenn nun die Sprache der Boden war, auf welchem der nationale Geist der Italiener zuerst seine Heimath und Einheit fand, und auf welchem sich eine nationale Dichtung entwickeln konnte, so hat auch auf beides der mercantile Geist, wenn schon nur indirect, eingewirkt.

In ganz anderer Weise war dagegen der Einfluß, welchen die Entwicklung einer neuen Philosophie auf die des individuellen Geistes und einer neuen Weltbildung ausübte. Die ersten Anregungen hierzu gingen ebenfalls wieder von den Arabern aus. Indem sie als Vermittler und Erklärer der Forscher und Denker des Alterthums auftraten, legten sie gewissermaßen den Grund zu einer Renaissance der Philosophie und Naturwissenschaft der Alten, und indem sie hierdurch zu eigenem Studium der Werke dieser letzteren anregten, zugleich noch die Keime zur Renaissance des Alterthums und der classischen Bildung überhaupt. Kurz nach Entstehen der christlichen Kirche hatte sich diese der griechischen Philosophie, besonders des Neuplatonismus, zu ihren Zwecken zu bemächtigen gesucht. Auch Aristoteles wurde später von Boëthius in diesem Sinne ergriffen, daher man den Ursprung der Scholastik wohl schon auf ihn und seine Bemühungen um eine Religionswissenschaft zurückgeführt hat. Zur Ausbildung gelangte dieselbe aber erst unter dem Einflusse der Araber, welche die Aristotelische Philosophie in ähnlichem Sinne aufgefaßt und dabei eine ganze spitzfindige Methodik der Auslegung und Erklärung ausgebildet hatten, deren sich die Kirche, besonders seit Avicenna bemächtigte, welcher sowohl durch seine Erklärungen des Aristoteles und des Plato, als durch seine Logik und Metaphysik, zugleich aber auch durch seine Kenntnisse in der Heilkunde, die damals mit der Philosophie noch auf's engste verbunden war, das größte Aufsehen erregte. Es waren zwei Italiener, welche im Dienste der rechtgläubigen Kirche auf seinem Wege die Scholastik zu höchster Entwicklung brachten: der spätere Erzbischof von Canterbury, Lanfranc (geb. zu Pavia 1005, gest. zu Canterbury 1089) und dessen Schüler und Nachfolger Anselm zu Canterbury (geb. 1034 zu Aosta, gest. 1109 zu Canterbury). Die Spitzfindigkeit, mit welcher philosophische und kirchliche Fragen also

entschieden wurden, forderte aber zur Kritik und zum Widerspruch auf, woraus sich unter anderem der Gegensatz und der Streit der Realisten und Nominalisten entwickelte. Der Grundsatz des Nominalismus, daß die Begriffe nicht die reale Substanz der Dinge, sondern nur etwas von der Erscheinung dieser letzteren Abgeleitetes seien, bildet gewissermaßen die Grundlage derjenigen Philosophie, die noch heute die herrschende ist. Er wird gewöhnlich dem Roscellinus aus Compiegne, einem Zeitgenossen und Gegner Anselms von Canterbury oder auch dessen Lehrer, dem Johannes Sophista, zugeschrieben. Doch ist jener Gedanke keineswegs neu, sondern wurde bereits von Zeno ausgesprochen, von dem er wohl auch nur aufgenommen worden ist, da dieser Philosoph jetzt ebenfalls wieder bekannt und studirt wurde. Obwohl Roscellin als Ketzer mit solcher Strenge verfolgt worden ist, daß sich von seinen Schriften nichts erhalten hat, und er dieselben widerrufen mußte, so hat man damit die freiere Richtung der Geister doch nicht zu unterdrücken vermocht. Dies läßt sich sogleich an Peter Abälard (geb. 1079 in der Bretagne, gest. 1142) erkennen, der, obwohl, wenigstens offen, kein Nominalist, den Lehren Anselms von Canterbury doch in anderer Weise entgegenzutreten wagte, indem er die kirchliche Lehre von der Dreieinigkeit bekämpfte und ihr eine rationalistische Auslegung gab. Auch trat er für die Willensfreiheit und die Lehre ein, daß nicht äußerliche Gebräuche, sondern nur innere Reue und Besserung selig zu machen im Stande seien. Abälards Lehren fanden eine um so heftigere Gegnerschaft, als die Kühnheit derselben, sowie seine glänzende Rednergabe und das Interesse, welches seine Liebe zu Heloise erregte, ihm eine außerordentliche Anziehungskraft gaben, was den Neid seiner Collegen erweckt hatte. Selbst der durch seine Mystik berühmte Bernhard von Clairvaux trat wider ihn auf. Obwohl zum Widerrufe gedrängt, wirkte doch seine Lehre noch fort. Arnold von Brescia (gest. 1155), welcher zu seinen Schülern gehört, trat kurze Zeit später in noch einem anderen Sinne wider die Kirche auf. Er bekämpfte die weltliche Macht derselben, verlangte nach einer Reform und nach einer Wiederherstellung der römischen Republik. Es scheint, daß dieser erste Versuch einer Renaissance des römisch-republikanischen Geistes mit dem Studium des damals wieder auflebenden

römischen Rechts in Zusammenhang stand. Obwohl rasch unterdrückt, sollte auch er darum nicht verloren sein.

Diese von den scholastischen Fesseln des Mittelalters sich mehr und mehr befreiende Richtung mußte durch das Aufblühen der Erfahrungswissenschaften und die den Erläuterungen des Avicenna sich entgegenstellende Auffassung und Auslegung, welche Averroës (geb. um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu Cordova, gest. 1217) der Aristotelischen Philosophie gab, sowie durch die Uebersetzung der Werke des Aristoteles noch verstärkt werden, welche Friedrich II. veranlaßte, der in seinem Streit mit den Päpsten die kirchenfeindliche Philosophie natürlich begünstigte. Die Curie, welche der letzteren durch die Verbote der Werke des Aristoteles (im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts) zu begegnen suchte, erkannte jedoch bald, daß, wie insbesondere die Schriften Roger Baco's (geb. 1214 bei Ilchester, gestorben 1294) bewiesen, der schon jetzt auf das Studium der Alten und eine Reform des Unterrichts und der Kirche drang, dieser Geist sich durch bloße Verbote und Verfolgung nicht unterdrücken lasse. Man suchte ihn vielmehr nun auch noch selbst mit der Schärfe geistiger Waffen zu bekämpfen. Dies geschah vor Allem durch Thomas von Aquino, den bedeutendsten, tiefsinnigsten Scholastiker des ganzen Mittelalters und durch die spiritualistische Philosophie der Schule von St. Victor und des Bonaventura, (geb. 1221 zu Bagnarea im Toskanischen, gest. 1316), zu denen die Mystik des heiligen Bernhard und die ascetische Schwärmerei des Franz von Assisi (geb. 1182, gest. 1226) den Grund gelegt hatten.

Thomas, aus dem gräflichen Geschlechte von Aquino [1]) (geb. 1224 in Schloß Roccasicca im Neapolitanischen, gest. 1274), war gegen den Willen seiner Eltern in den Orden der Dominikaner getreten. Ein Schüler des durch sein Wissen und seine Kenntnisse in den Naturwissenschaften berühmten Albertus Magnus in Köln, dessen Stärke zwar in diesen letzteren lag, der aber zugleich für einen der

---

[1]) Denn nicht, wie es nach der bei der Correctur, der chronologischen Folge wegen, bewirkten Umstellung der Namen erscheinen könnte, auf ihn, sondern auf Albertus Magnus soll sich das, S. 66 dieses Werkes, im Nachsatz Gesagte beziehen.

gründlichsten Kenner des Aristoteles und seiner arabischen Uebersetzer und Ausleger galt, war er demselben in den Künsten der scholastischen Philosophie doch noch weit überlegen. Er ließ sich zu besserer Kenntniß des Aristoteles, da er ihn nicht in der Ursprache lesen konnte, denselben Wort für Wort von dem Dominikaner Wilhelm von Moerbeke übersetzen und benutzte dann dessen Philosophie, in die er nach dem Urtheile von Fachmännern tiefer als irgend ein anderer Gelehrter seiner Zeit eingedrungen war, um die Lehren und Anmaßungen der Kirche wissenschaftlich zu vertheidigen und zu begründen. Die tiefsinnige Symbolik, deren er sich dabei bediente, ist für die italische Kunst seiner und der nächstfolgenden Zeit von größter Bedeutung gewesen. Erst neuerdings hat Hermann Hettner [1]) darauf hingewiesen, wie sehr sie selbst auf einzelne Künstler der Renaissance noch eingewirkt hat. Dante schöpfte mit anderen der Allegorie huldigenden Dichtern aus dieser Quelle, zugleich aber auch aus dem heiligen Bonaventura, welcher dem Christenthum eine philosophisch-poetische Form gab, die christliche Liebe mystisch erklärte und hierdurch, wie schon sein Vorgänger Franz von Assisi, für die Entwicklung des individuellen Geistes von großer Wichtigkeit war, insofern er die Subjectivität desselben auf's tiefste erregt und entwickelt hat. Kaum minder, als Thomas von Aquino, war es Franz von Assisi und seinen Nachfolgern aber um die Herstellung der Kirche zu thun, nur daß sie etwas ganz anderes darunter verstanden. Die Lehre des heiligen Franz von der geistlichen Armuth stand in zu entschiedenem Widerspruch mit der Verweltlichung und der weltlichen Macht des Papstthums, als daß ihre Anhänger, die Minoriten, nicht mit diesem und den sie vertheidigenden Dominikanern in Streit hätten gerathen müssen. Schon in dem Kampfe Friedrichs II. mit Innocenz IV. hatten sich jene auf die Seite des ersteren gestellt. Jetzt wurde die zwischen beiden Orden bestehende Spannung aber noch durch die Lehre Thomas d'Aquino's von der unbefleckten Empfängniß Mariä, von der weltlichen Macht des Papstes und der Infallibilität dieses letzteren verschärft. Er stellte canonisch fest, daß die weltliche Gewalt als eine durchaus materielle Kraft erst

---

[1]) Italienische Studien. Braunschweig 1880.

durch die geistlichei ratonell werden könne, und der Papst, als Stellvertreter Gottes, durch Christus alle weltliche Jurisdiction übertragen erhalten habe, alle weltliche Macht daher nur ein Ausfluß oder Lehn dieser geistigen sei. Die Lehre von der Empfängniß gab den ersten Anlaß zu dem Streit, der zwischen ihm und dem dagegen auftretenden Franziskaner Franz Scotus und zwischen den Anhängern beider, den Thomisten und Scotisten, ausbrach, sich nun aber rasch auch auf alle anderen Differenzpunkte der beiden Lehren ausdehnen sollte. Dies hatte die Einmischung der Juristen zur Folge, besonders seit der berühmte Rechtslehrer Marsilius von Padua nicht nur die weltliche, sondern auch die geistliche Autorität des Papstes in Abrede zu stellen gewagt, da nach ihm weder Christus einen Stellvertreter eingesetzt, noch Petrus von ihm eine größere Gewalt als die übrigen Apostel übertragen erhalten habe, letzterer auch nicht der Stifter des römischen Bisthums gewesen sein könne, weil es ja nicht einmal zu erweisen sei, daß er jemals in Rom war. Marsilius untersuchte ferner die Rechtskraft des Papstes und der Priester, deren Hinfälligkeit er aus den Evangelien nachwies; daher sie dieselbe auch nur erst von der weltlichen Macht empfangen haben könnten, die er demnach über die geistliche stellte. Ebenso wurde von ihm die Hinfälligkeit der Constantinschen Schenkung dargethan, und die behauptete Rechtmäßigkeit der Uebertragung des Reiches durch den Papst von den Griechen auf die Franken gebührend zurückgewiesen. Sätze, welche durch Wilhelm von Ockam, den Erneuerer des Nominalismus, und durch Dante's Schrift De Monarchia noch unterstützt wurden.

Das Bedürfniß einer kirchlichen Reform trat jetzt in so mannichfaltiger Weise hervor, daß Gregorovius sagen konnte: die späteren reformatorischen Lehren von Wikleff, Huß und Luther seien bereits in den ersten zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts mit rücksichtsloser Kühnheit aufgestellt worden.

Zu dieser Zeit verband sich der Reformationsgedanke in Italien zugleich mit den Gefühlen des Patriotismus, welche in vielen edlen Gemüthern angesichts der Zersplitterung des nationalen Lebens und des Elends und der Verwüstung des Landes geweckt worden waren. Die Form, in der es geschah, war zwar eine verschiedene, doch knüpfte eine jede an die frühere Herrlichkeit des römischen Namens

an, was seine Erklärung genügend in dem sich immer mehr ausbreitenden Studium des römisch-griechischen Alterthums findet. Dante, von dem römischen Kaiserthum ausgehend, erwartete zwar das Heil seines Vaterlandes nur von der nationalen Einigung dieses letzteren, die er aber lediglich durch die Erneuerung des ersteren gewährleistet fand; während Cola Rienzi beides einzig in der Wiederherstellung der römischen Republik sah; ein Gedanke, der auch jenem Arnold von Brescia schon vorgeschwebt hatte, und in dem er sich jetzt mit dem gefeiertsten Manne Italiens, mit Petrarca begegnete.

Wogegen das wunderbare Mädchen von Siena, die heilige Catarina, ganz vom schwärmerischen Geiste der Lehren Bonaventura's beseelt, in der Rückkehr des Papstes aus Avignon, in der Wiederherstellung der Kirche, das einzige Mittel der Besserung sah; ein Glaube, der sich sehr bald eines großen Theiles der Völker Italiens, der sich vor Allem der Römer bemächtigte, obschon sie nur eben der republikanischen Freiheit Cola Rienzi's zugejauchzt hatten, und welchem selber Petrarca seine Zustimmung gab, der trotz der vernichtenden Satiren, die er einst gegen den päpstlichen Hof in Avignon geschrieben hatte, doch 1365 einen langen, einer gelehrten Abhandlung ähnlichen Brief an Urban V. richtete, um ihn in dem Beschlusse der Rückkehr nach Rom zu bestärken. Auch ließ er demselben im nächsten Jahre einen anderen folgen, der seinem Enthusiasmus über die inzwischen stattgefundene Uebersiedelung überschwängliche Worte verlieh. Beweis genug, welche Autorität die Kirche und das Papstthum noch immer genossen, trotz der Laster und Verbrechen, durch welche sich beide entwürdigt, mit denen sich beide besudelt hatten.

Dies würde mit Staunen erfüllen müssen, wenn es sich nicht theils daraus erklärte, daß der Mensch sich nur schwer von einer durch Jahrhunderte geheiligten und durch Gewohnheit und Aberglauben gefestigten Ueberlieferung trennt und am liebsten das zu glauben geneigt ist, was er hofft. Auch gab es noch immer, wie verdorben im Allgemeinen der Klerus, wie tief erschüttert der Glaube auch war, Würdenträger der Kirche und Geistliche, welche von ihrem heiligen Amte auf's tiefste durchdrungen waren und es in Achtung zu setzen wußten und Viele, welche, von wahrer Reli-

giosität erfüllt, die Person des Geistlichen von seinem Amte trennten. Noch immer bedurfte es nur des Erscheinens eines bedeutenderen Mannes auf dem geistlichen Stuhl, um dessen Autorität wieder herzustellen. Selbst noch der schreckliche Alexander VI. ertrotzte sich sie noch so weit, daß Spanien bei ihm um die Belehnung der in Amerika entdeckten Länder nachsuchen konnte. In dem vorliegenden Falle trug zu jener optimistischen Auffassung wohl aber noch die längere Entfernung der Päpste von Italien mit bei, die sie in einem milderen Lichte erscheinen lassen mochte, sowie der unsäglich traurige Zustand Roms und die von den Lehren der Dominikaner und Franziskaner ausgehende fanatische Erregung der Zeit. Ja, welche mächtige Wirkungen mußten nicht allein von der einzigen, in so wunderbarer Verklärung strahlenden Catarina von Siena ausgehen, die für die Rückkehr der Päpste ganz Italien zu begeistern suchte. Das übrige aber that die menschliche Natur. Bei der Dunkelheit, in welche des Menschen Dasein gehüllt ist, war wohl für die meisten der Glaube nicht stark genug, den Zweifel ganz von sich abzuweisen; doch auch der Zweifel nicht stark genug, um sich zuletzt nicht wieder gegen sich selber zu kehren. Die Furcht, daß es vielleicht doch noch etwas jenseits des Grabes, wie eine richtende und strafende Vorsehung gäbe, war zuletzt stärker als alle Freigeisterei. Nur wenige hielten selbst noch im Tode mit dem unerschütterlichen Trotz eines Fra Morialis an ihrem Unglauben fest. Die meisten ergriff auf dem Krankenbette, in der Stunde des herannahenden Todes, jene Unsicherheit, welche damals bei Vielen das Gewissen ersetzte und von der Geistlichkeit zu ihren Zwecken und ihrem Vortheil nach Kräften benutzt wurde. Die Furcht vor den höllischen Strafen, mit welchen sie drohten, zwang nicht wenige jener gewissenlosen Tyrannen zu heiligen Stiftungen, zum Bau von Kapellen und Kirchen, zur Ausschmückung derselben mit kostbaren Geräthen und Bildern, zur Bußübung selbst, ja zur Entsagung ihrer mit so vielen Verbrechen erkauften weltlichen Macht und Herrlichkeit und stärkte das Ansehen der Kirche.

Es entspricht diesen Verhältnissen, daß die Schrecken und Uebel der Zeit von Vielen als ein Strafgericht Gottes für die darin verbreiteten Laster und Verbrechen aufgefaßt wurden, welches zu Buße und Besserung mahne. Schon 1264 sahen wir so jene

große Bewegung der Geißler entstehen, welche ganz Italien, ja einen größeren Theil Europa's in Aufregung brachte und durch das ganze Land die Gesellschaften der Disciplinati vorbereitete. Daß diese letzteren wenigstens theilweise von einem wahrhaft frommen Eifer erfüllt waren, lernten wir aus ihren Laudi schon kennen. Noch in den rappresentazioni wurden wir von einem Nachklang dieses Geistes berührt, der auch aus den Bildern der alten toskanischen und umbrischen Maler so innig zu Herzen spricht. 1333 ging von der Lombardei eine ähnliche Bewegung aus, angeregt, wie es scheint, von dem Dominikaner Fra Venturino. Sie gewann aber nicht die Bedeutung der früheren, weil sie nicht von demselben tiefen und intensiven Charakter war. Sie wurde bald unterdrückt. Auch zum Jubiläum des Jahres 1400 erschienen wieder Geißlercompagnien in Italien, die ihren Ausgang von der Provence genommen hatten, und, obschon ursprünglich nur unbedeutend, bereits in Modena auf die Stärke von 25,000 Seelen angewachsen waren, die sich unter Absingen ihrer Bußgesänge vorwärts bewegten. Bemerkenswerther ist aber die Theilnahme, welche die Jubiläen selbst bei der Christenheit fanden. Besonders im J. 1349 war der Zudrang der Büßer ein Staunen erregender, zumal damals der Papst noch in Avignon war und sich nur durch einen Jubiläumscardinal vertreten ließ. Ihre Zahl soll sich auf 1,200,000 belaufen haben; was Gregorovius dahin ermäßigt, daß er die mittlere Zahl der täglich Zu- und Abreisenden auf durchschnittlich 5000 veranschlagt [1]).

Freilich war keineswegs alles Buße und Frömmigkeit, was damals für diese sich ausgab. Abgesehen von den blos mechanischen Andachtsübungen, durch welche man sich von der gefürchteten Strafe für vergangene, ja für noch zu begehende Frevel und Verbrechen loszukaufen gedachte, ein Uebel, welches ebenfalls nur durch den schamlosen Handel hervorgerufen worden war, welchen die Kirche mit Ablaß und Indulgenzen trieb [2]) und mittelst dessen sie das

---

[1]) A. a. O. 6. Bd. S. 541.

[2]) So heißt es z. B. über das von Urban VI. für das Jahr 1390 angesetzte Jubiläum: Die heilige Jubelfeier war zu einer Finanzspeculation des Papstes geworden, welcher Beauftragte in alle Länder schickte und die Indulgenzen für so

Verbrechen ermuthigte, ja sich mit demselben verbündete, wurde der Schein der Frömmigkeit wohl auch als politisches Mittel und als Deckmantel für Lüste und verbrecherische Absichten gebraucht. Jener Gian Galeazzo Visconti, der mit dem Rosenkranze in Händen beständig auf neue Frevel sann und dieselben hierdurch zu entsühnen glaubte, nahm, um seinen Oheim in seine Netze zu locken, die Miene eines Heiligen an, der dem weltlichen Stande ganz zu entsagen entschlossen ist und die Verschwörung der Pazzi in Florenz lieh sich für ihre Pläne gleichfalls die Maske der Frömmigkeit, so daß der Segen des mitwissenden Cardinals das Signal zu dem kirchenschänderischen Mord gab.

Andererseits war auch die Autorität des Papstthums und der Kirche nicht selten nur eine scheinbare. Mehr als einmal trotzte die Bevölkerung Roms dem Bannfluch der Päpste und wehrte ihnen den Eintritt in ihre Stadt, oder hielt sie gefangen in ihrer Engelsburg, ihnen mit Absetzung, ja wohl noch mit Schlimmerem drohend. Der Condottiere Braccio, welcher den Papst Martin V. bekriegte, ließ ihm einst sagen, daß er ihn schon bald so weit bringen wolle, für einen Denar hundert Messen zu lesen. Ein Vorgang, der in späterer Zeit ein Pendant findet, als der venetianische Gesandte Papst Julius II. auf die Drohung hin, daß er Venedig schon wieder zu einem Fischerdorf machen wolle, die trotzige Antwort gab: Und wir werden euch, wenn ihr nicht zur Vernunft kommt, zu einem ganz kleinen Pfarrer machen. Im Jahre 1243 ließ der Podesta von Piacenza den Gesandten des Papstes, der ihm ein beleidigendes Schreiben überbrachte, aufhängen und so viel Gewichte an die Beine binden, daß ihm die Glieder aus den Gelenken gelöst wurden [1]). Wenn die Bannflüche der Päpste, die die Condottieri verlachten, zuweilen noch eine Wirkung ausübten, so hatten sie dies doch nicht mehr ihrer geistlichen Macht, sondern den weltlichen Mitteln zu danken, die sie dabei anwendeten. Der Vortheil und die Politik brachten ihnen oft Huldigungen dar,

---

viel Geld ausbieten ließ, als die Reise nach Rom würde gekostet haben. Die schamlosen Agenten rafften aus mancher Provinz mehr als 100,000 Gulden zusammen.

[1]) Friedr. v. Raumer. Die italienischen Städte im Mittelalter. Wiener Jahrb. 1819. S. 25.

welche der Glaube ihnen sicher verweigert hätte. Daher auch die Päpste die Kraft ihrer Bannsprüche nicht sowohl in dem Glaubenseifer, als in dem Egoismus, in der Politik, in den Leidenschaften der Zeit suchten. Man braucht sich dafür nur des Bannes zu erinnern, den Clemens V. 1309 gegen die Venetianer geschleudert, durch welchen er all ihr Gut dem Raube preis gab und jeden an ihnen verübten Mord für gesetzlich und verdienstlich erklärte. Dies brachte ihren Handel allerdings in solche Gefahr, daß sie sich endlich zu Unterhandlungen mit dem gewissenlosen Papste entschließen mußten. Auf ähnliche Weise und mit ähnlichem Erfolge wendete sich Gregor IX. 1376 gegen Florenz, weil es die Römer zur Freiheit aufrief und eine nationale Verbindung und Einigung anstrebte. Hab und Gut und Person jedes Florentiners wurde von ihm für vogelfrei erklärt und die ganze Christenheit ermuntert, das über die halbe Welt verstreute Handelsvolk, wo sich dessen Glieder auch immer befänden, auszuplündern, ja zu Sklaven zu machen. Es ist bemerkenswerth, daß dieser Aufforderung mehr im Auslande als in Italien Folge gegeben wurde. Pisa und Genua lehnten sich sogar offen dagegen auf, wurden aber dafür mit dem Interdicte bedroht.

Es fehlte der Zeit weder an Talent, Fähigkeit und Genie, noch an Sinn für das Große und Schöne, noch an edlen, mächtigen Antrieben. Aber wie dies alles nur dazu beitrug, die Individualität zu gesteigerter Entwicklung zu bringen, wie es sich zum Theil sogar in den Dienst der Egoität stellte, war es jedenfalls nicht im Stande, über letztere obzusiegen.

Mehr als in irgend einem anderen Lande hatte sich in Italien die Menschheit aus dem Banne der Vorurtheile, in welche die Kirche die Geister geschlagen, befreit. Mit dem mittelalterlichen Ideale, das seine Macht hierdurch eingebüßt hatte, war ihr aber zugleich das Ideal überhaupt mit verloren gegangen. Aus dem Chaos, in welches, wie Gregorovius so richtig sagt, die entfesselte Egoität sie gestürzt hatte, rang sie zwar nach einem neuen, doch lange vergeblich. Sie sollte es weder in der erträumten Renaissance der römischen Republik Cola Rienzi's und Petrarca's, noch in der des römischen Kaiserthums Dante's, noch in der von dem heiligen Mädchen von Siena erhofften Wiederherstellung des christlichen

Glaubens und der römischen Kirche finden. Wohl hatte Catarina die Rückkehr des Papstes nach Rom in einem ganz anderen Sinne erfleht, als sie dieser zur Ausführung brachte. In jedem ihrer ergreifenden Briefe an Gregor XI. und Urban VI. war mit flammenden Buchstaben das Wort Reform zu lesen gewesen. Aber nicht die Reform, sondern das Schisma mit all seinen Schrecken und Gräueln war die Frucht dieser Rückkehr für das unglückliche Rom, für das enttäuschte Italien. Nur um so mehr aber hofften jetzt die Patrioten von dieser Reform, um so fester klammerten sich ihre Illusionen gerade an dieses Rettungswort an. Es wurde im Munde der Fürsten und Tyrannen zur Waffe gegen die Anmaßung und Schamlosigkeit der Päpste, die bald vor nichts so zurückschreckten, als vor den ihnen angedrohten Concilen. Auch sollten ihnen diese in Wahrheit verderblich werden. Das Concil zu Pisa (1406) gestaltete sich zu einem Tribunal, welches über das Papstthum richtete. Der Grundsatz, daß die Concile über den Papst zu stellen seien, wurde hier zum Gesetze erhoben. Der letzte Rest des mittelalterlichen Ideals war hiermit zerstört. Doch auch die Reformation, welche um diese Zeit von der Pariser Universität durch Männer wie Gerson, Peter v. Ailly und Nicolaus v. Clemanges bereits angebahnt wurde, sollte das neue Ideal der Italiener nicht werden. Die Renaissance des Alterthums, von langer Hand schon vorbereitet, sollte ihnen das ihre, das Ideal einer neuen Bildung, vermitteln, welches man zwar an den nationalen Gedanken anzuknüpfen suchte, das aber, wie der Kampf der lateinischen Sprache mit der nationalen, der italienischen, beweist, der Entwicklung des nationalen Geistes ebenfalls zunächst wieder weniger förderlich war, als der Entwicklung der Individualität, die es in neue edlere Bahnen leitete.

Man hatte bisher die lateinische und griechische Sprache nur als Mittel zum Zwecke betrieben. Man studirte die Werke der Griechen und Römer nur ihres Inhalts, nicht ihrer Form wegen. Wie lange diese noch unbeachtet blieb, läßt sich daraus erkennen, daß anfänglich sogar an der Universität zu Bologna das römische Recht noch immer in dem barbarischen Latein der Zeit erklärt und auch die übrigen Lehrgegenstände so vorgetragen wurden. Erigena Scotus war vielleicht der erste christliche Schrift-

steller, welcher überhaupt griechisch zu lesen verstand. Von Abälard an scheint sich die Kenntniß desselben aber verbreitet zu haben. Im 12. Jahrhundert reisten sogar verschiedene Gelehrte zu diesem Zwecke nach Griechenland. Doch konnte selbst der große Albertus von Cöln noch ebensowenig griechisch, wie sein noch berühmterer Schüler Thomas von Aquino. Wogegen letzterer das Lateinische schon mit einer Reinheit schrieb, welche erkennen läßt, daß man nun auch der Sprache und Darstellung Aufmerksamkeit zu schenken und ihre geistige Bedeutung zu begreifen begann. Im 13. Jahrhundert wurde auf allen Universitäten Italiens bereits Grammatik getrieben, worunter man damals die schönen Wissenschaften überhaupt verstand. Besonders fing die Rhetorik an, sehr geschätzt zu werden, weil man die praktische Bedeutung derselben begriff. Man studirte also die Schriftsteller jetzt auch um ihrer Sprache und Form willen und erweiterte eben deshalb das Studium derselben, das bisher fast ganz auf die Philosophie und das Recht beschränkt worden war. Ovid und Virgil waren zwar durch das ganze Mittelalter, aber immer nur Einzelnen bekannt. Jetzt wurden sie in größerem Umfange und in einem ganz anderen Sinne gelesen, weil man jetzt ein Gefühl für die Form hatte und diese dem Inhalte eine ganz neue, erhöhte Bedeutung gab. Sie wurden, wie Dante uns zeigt, wohl selbst zu Führern durch's Leben erwählt. Die heitere Götterwelt, die sie erschlossen, mit ihren menschlichen Empfindungen, Neigungen und Leidenschaften, entsprach dem Geiste der Zeit in einer ungleich sympathischeren Weise, als die Ascetik und Mystik der christlichen Dichter. Verlangte man im Allgemeinen doch nicht sowohl nach einem Ersatz für den verlorenen Glauben, als nach dem für das verlorene Phantasie-Ideal.

Kein Wunder, daß das Studium der alten Schriftsteller, daß die Cultur und Pflege ihrer Sprache bald eine weite Verbreitung erlangte, ja zu einer Sache der Mode ward. Das Lateinische war jetzt nicht nur wie früher, die Sprache der Kirchen, der Schulen und der Gerichtshöfe, die Sprache der Gelehrten und Aemter — in den neu erworbenen classischen Formen wurde es zugleich noch zu einer Sprache des guten Tons, des feinen geselligen Umgangs, der Galanterie und der Dichtung gemacht. Unter diesen Umständen hatte die Renaissance des Alterthums gegen Ende des 14. Jahr-

hunderts einen so rapiden Aufschwung genommen, daß dies den Schein erzeugte, als ob sie ganz plötzlich, gleich einem Wunder, in das Leben der Nation hereingetreten wäre und alles mit unwiderstehlichem Zauber ergriffen hätte.

Das Zeitalter hatte sein neues Ideal, das Ideal des classischen Alterthums gewonnen, ohne daß es sich dessen zunächst recht klar bewußt worden war und hiermit zugleich wieder die schöne Natur gegenüber der scholastischen Abstraction und der mönchischen Ascese in ihr unveräußerliches Recht eingesetzt. Es war, um zu diesem, die ganze Menschheit verjüngenden, den Kreislauf ihrer Säfte erneuenden Ergebniß gelangen zu können, vielleicht nöthig gewesen, daß die griechisch-römische Bildung vorher so völlig und auf so lange unterdrückt worden war. Es war vielleicht nöthig gewesen, daß das individuelle Leben der Menschheit von der Kirche so lange und so ganz unterbunden wurde, um jetzt, von diesen Fesseln befreit, zu einem neuen Leben erwachend, die neu entdeckte Welt des griechisch-römischen Alterthums, mit dieser Frische der Sinnlichkeit, mit diesem Aufschwung der Begeisterung erfassen und sich so jugendlich daran berauschen zu können.

Und wunderbar, daß gerade derjenige, der seinem Lande die nationale Sprache, wenn auch nicht gab, so doch im Wesentlichen feststellte, daß Dante auch wieder derjenige war, welcher zuerst, nicht mehr allein die Gelehrten, sondern Alle, welche auf Bildung Anspruch erhoben, auf das Studium der alten Sprachen und auf das ihrer Schriftsteller verwies, und jene gewaltige Strömung in's Leben rief, welche eine so wunderbare Blüthe der Künste, eine ganz neue und neubelebende Bildung des Geistes erzeugte, zugleich aber auch die Entwicklung der nationalen Sprache, die Entwicklung einer nationalen Literatur und Dichtung selbst wieder ernstlich bedrohte.

Denn die lateinische Sprache und die lateinischen Dichter wurden schon damals von den Gelehrten, wie noch heute von nicht wenigen Literarhistorikern Italiens, als nationale, als Erscheinungen einer früheren Epoche ihrer Nationalliteratur betrachtet. Auch Dante rechnete das Italienische, sein volgare illustre, nur zur Vulgärsprache, im Unterschiede vom Lateinischen, welches auch ihm als die eigentliche nationale Sprache des Landes

erschien. In solcher Auffassung würde die Verdrängung der italienischen Sprache durch die lateinische ebenfalls nur als eine Art von Renaissance des nationalen Geistes haben erscheinen können. Indessen siegte die nationale Sprache, aus Gründen, die ich im nächsten Abschnitt zu berühren haben werde, doch über die lateinische, wie die Bestrebungen der Gelehrten, die Renaissance zu einer Sache der bloßen Nachahmung der überlieferten Formen des Alterthums zu machen, zuletzt doch an dem Geiste der Nation und dem Zustande der Zeit scheiterten, nicht jedoch ohne eine nachtheilige, besonders die Entwicklung der nationalen Dichtung hemmende und den Formalismus fördernde Einwirkung auf sie ausgeübt zu haben. Das Alterthum wurde zuletzt doch von einem neuen, dem national-italienischen Geiste empfangen und wiedergeboren. Die Kunst und vor Allem die Sprache wurden die Gebiete, auf denen dieser Geist zuerst seine Einheit fand. Hier wurde zwar auch schon der Grund zu der politischen Einheit gelegt, doch war damals die Zeit für deren Entwicklung nicht reif. Ja, es darf selbst gesagt werden, daß die Renaissance nur deshalb so schnelle, so allgemeine Verbreitung und besonders von den Tyrannen und Fürsten so bereitwillige Aufnahme fand, weil sie an sich zwar der Entwicklung des individuellen, nicht aber des nationalen Geistes förderlich war. Aus eben dem Grunde konnte sie sich auch wieder bei anderen Nationen mit Leichtigkeit weiter verbreiten. Daß dies bei den Spaniern so lange in nur geringerem Umfange der Fall war, lag eben in der besonderen Stärke, Kraft und Eigenthümlichkeit ihres noch fest im Mittelalter wurzelnden nationalen Geistes. Im Allgemeinen aber traten die Italiener, mit Gregorovius' Worten zu reden [1]), indem sie ihr neues Ideal der klassischen Bildung eroberten, zugleich ihre dritte geistige Weltherrschaft an.

[1]) A. a. O. Bd. VI. S. 6.

II.

Die Entwicklung der italienischen Sprache im Kampfe mit der lateinischen.

Ursprung der italienischen Sprache. — Die drei italischen Sprachgruppen des Alterthums. — Fortbestehen derselben unter neuen trennenden Einflüssen. — Gegensatz der italienischen Sprache und der Dialekte. — Die mittelitalischen Dialekte, als die von fremden Einflüssen freiesten. — Einfluß des Provençalischen auf das volgare illustre. — Italische Dichter in provençalischer Sprache. — Anwendung verschiedener Dialekte. — Aelteste Dichter in italienischer Sprache. — Der toscanische Dialekt. — Freie Ausbildung der von den Provençalen erworbenen Formen. — Die Sestine, Octave, Terzine, Canzone und das Sonett. Nationaler und populärer Charakter derselben. — Eigenthümlicher und abgeschlossener Charakter der Bewohner der toscanischen und umbrischen Berge. — Einfluß desselben auf Kunst und auf Dichtung. — Dante, Petrarca und Boccaccio. — Ihr Verhältniß zur Entwicklung der nationalen Sprache und Dichtung. — Ihr Verdienst um das Studium der alten Sprachen und Schriftsteller. — Gegensatz von Florenz und Rom. — Roms Bedeutung für die Entwicklung der Renaissance. — Neuer Aufschwung von Rom. — Nicolaus V. — Die Griechen und die platonische Philosophie. — Humanismus und Renaissance. — Disposition des italienischen Geistes für die Aufnahme beider. — Die Humanisten und ihr Einfluß. — Bedenken dagegen. — Vermischung heidnischer und christlicher Anschauungen. — Religiöse Toleranz und Indifferenz. — Verfall der Sitten. — Bußprediger. — Verdienste der großen Bürger von Florenz um den Humanismus und die Renaissance. — Lorenzo de' Medici und die platonische Akademie. — Savonarola. — Gründe, warum die italienische Sprache doch über die lateinische siegte. — Lorenzo's de' Medici Verdienste darum. — Seine Dichtungen.

Die Sprachforscher haben die Entstehung der italienischen Sprache auf verschiedene Weise zu erklären versucht. Während die meisten von ihnen der Ansicht sind, daß sie aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit den Sprachen der in Italien eingedrungenen Völker hervorging, ist es die Meinung anderer, daß das Italienische im Wesentlichen nichts anderes sei, als die Vulgärsprache, die l i n g u a r u s t i c a, die auch schon im Alterthume neben der lateinischen herlief, und überhaupt allen romanischen Sprachen gleichmäßig zu Grunde liege, und sich nur in den verschiedenen Ländern, sowie in deren verschiedenen Provinzen und Gebieten, der Verschiedenheit der hier wirksamen Einflüsse entsprechend, etwas anders ausgebildet habe und hiernach bestimmte mehr oder weniger bedeutende dialektische Unterschiede zeige.

Doch schon in dem vorrömischen Italien war die Sprache eine verschiedene. Diez [1]) nimmt drei verschiedene Sprachgebiete daselbst an: ein nördliches, ein südliches und ein mittelitalisches. Das nördliche soll aus der gallischen Sprache bestanden haben, an die sich südwestlich die etruskische, südöstlich die umbrische anschloß. In Mittelitalien herrschte das Sabellische neben dem Volskischen, im Süden das Oskische und die schon seit undenklicher Zeit hier vorgedrungene griechische Sprache. Die sabellische Sprache soll aber (nach Diez) durch Einwirkung auf einen verwandten, doch nicht demselben Sprachstamme angehörenden Dialekt dem römischen seine uns bekannte Gestalt dann gegeben haben. Dieser letztere wurde allmählich über die ganze Halbinsel herrschend. Zuerst verschwand die sabellische Sprache, später die oskische, zuletzt ging, unter Sulla, auch die etruskische Sprache mit dieser Nation, ihrer Cultur und Wissenschaft unter. Daß neben der lateinischen Sprache, wie sie sich in der Schriftsprache ausgebildet hatte und wie wir sie kennen, eine ihr entsprechende Vulgärsprache herlief, unterliegt keinem Zweifel und es ist eben so sicher, daß diese Vulgärsprache sich in verschiedenen Theilen Italiens verschieden ausbilden mußte. Nicht nur unter den Römern, sondern auch im weiteren Fortschritt der Zeiten, werden sich diese Unterschiede, wird sich der Gegensatz einer nördlichen, einer südlichen und einer mittelitalischen Sprachgruppe, wenn auch in veränderten Formen, erhalten haben. Dauerten doch im Norden und Süden die Einwirkungen gegensätzlicher Einflüsse fort. Dort drangen die Gothen und Longobarden ein, und wenn sich die letzteren auch später über einen großen Theil des übrigen Italiens, über Toscana und das von ihnen gegründete Herzogthum Benevent noch verbreiteten, so wird doch ihr Einfluß auf die Bewohner der nach ihnen benannten lombardischen Ebene ein viel tiefgehenderer gewesen sein. Im Süden übten aber nicht nur die Griechen noch fort und fort einen Einfluß aus, sondern es trat noch der von Arabern und Normannen hinzu.

Die italienische Sprache enthält, soweit es überhaupt nachweisbar ist, keine Spuren und Merkmale der altitalischen Sprachen. Nur in den Mundarten finden sich einzelne Wörter

---

[1]) Grammatik der romanischen Sprachen. I. Th.

derselben; wohl aber zeigt sich bei ihr sowohl, als bei diesen ein Rest fremder räthselhafter Sprachelemente. Von allen romanischen Idiomen steht die italienische Sprache der lateinischen am nächsten. Sie enthält weniger Fremdwörter als die französische und die spanische Sprache. Besonders arm ist sie an deutschen. Die Dialekte enthalten dagegen celtische, germanische, griechische, arabische, französische, spanische Wörter und zwar die nördlichen vorzugsweise celtische, germanische und französische, die südlichen griechische und arabische, die mittelitalischen sind dagegen ungleich freier von fremder Beimischung, sie nähern sich daher der italienischen Sprache, wie sie uns in der Literatur vorliegt, mehr und mehr an.

Schon zu Isidorus' Zeit war von einer lingua italica die Rede; daß dies jedoch im Sinne einer sich von den Dialekten unterscheidenden und über diese erhebenden Sprache, wie das volgare illustre des Dante, geschah, ist wohl zu bezweifeln. Dagegen ist der Gebrauch der Vulgärsprache unter den Gebildeten Italiens seit dem 10. Jahrhundert bezeugt. Da aber noch heute jeder Italiener, selbst der Gebildetste, neben seiner Culturſprache den Dialekt seiner Stadt oder Provinz, und zwar im gewöhnlichen Verkehr mit seinen Landsleuten nur diesen spricht, so daß Foscolo sagen konnte: L'italiano è lingua litteraria, fù scritta sempre e non mai parlata, (was jedoch nur in dem hiernach beschränkten Sinne Gültigkeit hat), so läßt sich wohl annehmen, daß das volgare illustre sich zunächst nur als Schriftsprache auszubilden begann, von der Dichtung ergriffen seine weitere Ausbildung erlangte und dann erst allmählich in den mündlichen Verkehr noch überging, hierbei aber ebenso wieder eine Einwirkung von der Dialektsprache erfuhr, wie auf diese selber mit ausübte.

Es ist festgestellt, daß man sich schon seit dem 7. Jahrhundert der lateinischen Sprache im Verkehre zu entwöhnen begann. Daher man nun auch, besonders unter dem Einflusse des Handels zu einer Feststellung der Vulgärsprache und zu schriftlicher Anwendung derselben gedrängt wurde. Obschon das Lateinische Sprache der Kirche und der Gerichte blieb, mußten sich diese doch immer mehr zu gewissen Concessionen herbeilassen. Das älteste Denkmal hiervon liegt in einem Schriftstück des Archivs von Montecassino v. J. 960

vor [1]), zugleich das älteste Beispiel der italienischen Schriftsprache. Es bildeten sich aber ohne Zweifel verschiedene solcher Schriftsprachen neben einander aus, wennschon bedeutend weniger als Dialekte, von denen sie überhaupt als die ersten Formen einer Culturſprache zu unterscheiden sind, obgleich sie aus ihnen hervorgingen. Sie und nicht die Dialektsprachen sind sicher gemeint, wenn von einer lombardischen, einer sardinischen, einer toscanischen einer apulischen oder einer sicilianischen Sprache die Rede ist; wie man z. B. von dem Erzbischof Christian von Mainz rühmte, daß er das Lateinische, Römische, Französische, Griechische, Apulische, Lombardische und Brabantische wie seine Muttersprache gesprochen habe; was zugleich beweist, daß diese Sprachen sich damals noch sehr von einander unterscheiden mußten.

Andererseits ist freilich schon früher von einer lingua italica die Rede, d. i. von einer Schriftsprache, welche eine allgemeinere Verbreitung als jene Provinzialsprachen haben mußte. Diese Sprache ist wohl im Wesentlichen dieselbe, welche Dante das volgare illustre nennt, und welche die Grundlage dessen geblieben ist, was wir heute das Italienische nennen. Dieses scheint, so weit es sich bis jetzt hat verfolgen lassen, was bis in's 11. Jahrhundert zurückreicht, von Florenz ausgegangen zu sein, da es im Wesentlichen dieselbe Sprache ist, in welcher hier nach den neuesten archivalischen Entdeckungen die Dichter Gherardo da Firenze und Aldobrando da Siena, sowie der Sarde Bruno da Thoro, welcher ein Schüler Gherardo's war, geschrieben haben [2]). Da letzterer auch in sardischer Sprache dichtete, so ergiebt sich, daß die übrigen Schriftsprachen noch immer neben der lingua italica herliefen, welche als volgare illustre sie aber zuletzt sämmtlich verdrängte.

Ueberhaupt haben die Funde der Bibliotheken von Arborea und Cagliari in Sardinien ein ganz neues Licht auf die Bildungs-

---

[1]) Es besteht in der darin eingeflochtenen Zeugenformel, welche wörtlich lautet: Sao che chelle terre per chelle fini que (che ki) contene per trenta anni le possete parte Sancti Benedicti. (Mitgetheilt von Martini, Appendici della raccolta delle pergamene etc. Cagliari 1865.

[2]) Carlo Baudi di Vesme. Di Gherardo da Firenze e di Aldobrando da Siena in den Memorie della Reale accademia delle scienze di Torino. Seria seconda. 1866.

zustände Italiens während des Mittelalters und insbesondere auf die Entwicklung der italienischen Dichtung geworfen. Bis in's 8. Jahrhundert würde sich demnach eine sardische Dichtung in der Vulgärsprache verfolgen lassen, zu welcher Zeit Barbarita di Gitilino da Corria geblüht haben soll. Das von ihr angeblich erhalten gebliebene Gedicht ist, wenn überhaupt irgend ächt, doch überarbeitet; was wohl auch von dem Kampfgesange des Ilfredico gilt, welcher gelegentlich der Invasion der Sarazenen in Sardinien 1002 gedichtet worden sein müßte. Anders verhält es sich dagegen mit den Nachrichten, welche man hier von den Dichtern Gherardo da Firenze, Aldobrando da Siena, Bruno di Thoro und dem Genuesen Lanfranco nebst verschiedenen Dichtungen derselben entdeckt hat, da die gegen dieselben erhobenen Zweifel durch die sie in allen Theilen bestätigenden und in vielen Punkten ergänzenden Funde im Archivio centrale und in der Biblioteca comunale zu Florenz und in den Bibliotheken Palermo's ganz widerlegt werden [1]).

Von diesen Dichtern, von denen Canzonen und Sonette erhalten geblieben sind, ist Aldobrando da Siena der bedeutendste. Er wurde 1113 in Siena geboren und studirte mit Bruno di Thoro und Lanfranco di Genova bei Meister Gherardo in Florenz. Er dichtete bereits in seinem achtzehnten Jahre, erwarb sich (nach dem Urtheile seines Biographen) wie dieser letztere selbst, große Verdienste um die Ausbildung der italienischen Sprache und starb 1186 zu Palermo.

Bruno di Thoro wurde 1110 in Cagliari geboren. Daß er in Florenz seine Ausbildung erhielt, erklärt sich theils daraus, daß sein Vater aus Pisa gebürtig war, welches sich damals im Besitze Sardiniens befand, theils aus dem Rufe, den Gherardo genoß. Es scheint, daß er fort und fort mit Aldobrando in einem freundschaftlichen Verkehre blieb, welcher einen wechselseitigen Austausch ihrer Dichtungen zur Folge hatte.

---

[1]) Carlo Baudi, a. a. O., sowie Ignazio Pillito, Poesie italieni del secolo XIII. Cagliari, 1859. Angelo Decastro, Nuovi codici d'Arborea, Cagliari 1860. Pietro Martini, Pergamene, Codici e Fogli Cartacei racc. ed illustr. da., Cagliari 1863. Desselben Appendice alla raccolta delle Pergamene etc., Cagliari 1865.

Gherardo da Firenze selbst muß noch im 11. Jahrhundert geboren worden sein, um 1128 eine Schule in Florenz begründet haben zu können.

Diese Thatsachen beweisen, daß die italienische Sprache viel früher als man bisher angenommen zur Ausbildung kam [1]), daß ihr nicht die sicilianische, sondern die der Schule von Florenz zu Grunde liegt, nicht Sicilien, sondern Florenz die Wiege der italienischen Dichtung genannt zu werden verdient, daß die Canzone des Ciullo d'Alcamo aufgehört hat, das älteste Denkmal derselben zu sein (daher es auch unnöthig ist, auf den Streit über die Aechtheit und das Alter der poetischen Inschrift im Hause der Ubaldini in Florenz näher einzugehen), ja daß sie nicht erst unter dem Einflusse der provençalischen Dichter ihre Ausbildung erhielt, sondern sammt den Formen der Canzone und des Sonetts schon vor deren Erscheinen in Italien entstanden war.

Es läßt sich allerdings nicht mit Sicherheit sagen, wann die provençalische Dichtung Einfluß auf Italien gewann. Beziehungen zwischen Oberitalien und der Provence mögen vielleicht noch von jenen Tagen her fortbestanden haben, in denen sich die Herren von Burgund und Provence zugleich noch Könige von Italien nannten. Provençalische Troubadours werden aber in Oberitalien zuerst in Friedrich Barbarossa's Zeiten erwähnt. Als dieser Mailand zum zweiten Male niedergeworfen hatte und Hof in Turin hielt, erschien dort Graf Raimund Berengar mit großem Gefolge, um sich von ihm mit seinem Erbe, der Grafschaft Provence, belehnen zu lassen. Man sagt, daß der Kaiser an den Gesängen der ihn begleitenden Troubadours so viel Gefallen fand, um selber ein Lied in provençalischer Sprache zu dichten, welches man noch zu besitzen glaubt [2]).

---

[1]) Hierdurch wird auch dasjenige berichtigt, was S. 68 hierüber gesagt worden ist.

[2]) Es heißt:

Plas my cavallier Francès
E la dama Catalana
E l'onrar del Genoès
E la court de Castellana.

Die provençalische Dichtung kam in die Mode, und wie damals die provençalische Sprache, so wurde etwas später auch die nordfranzösische wieder Hofsprache, so daß noch kurz vor Dante, der um die Ausbildung der italienischen Sprache hochverdiente Brunetto Latini seinen berühmten Trésor in dieser letzteren schrieb. Auch liebte man, die verschiedenen Mundarten in der Dichtung mit einander zu verbinden und sich an den Contrasten derselben zu erfreuen. So sind aus dem 13. Jahrhundert Gedichte erhalten geblieben, deren Strophen oder Verse abwechselnd in verschiedenen Mundarten verfaßt sind [1]). Auch von Dante giebt es noch eine Canzone, in welcher provençalische, lateinische und italienische Verse wechseln. Dies wirft ein Licht auf die in verschiedenen Mundarten verfaßten Theaterstücke des Gil Vicente und des Torres Naharro zurück. Auch der Reiz der späteren italienischen Maskenkomödie beruht zum Theil auf dem Contraste der darin eingeführten verschiedenen Mundarten; wie noch im 15. Jahrhundert wieder etwas Aehnliches in der sogenannten Macarronischen Poesie, die Verbindung italienischer und lateinischer Reden und Worte, hervortrat.

Von den in provençalischer Sprache dichtenden Sängern war Sordello (geb. 1189) der berühmteste. Von ihm weiß man sicher, daß er auch italienische Dichtungen schrieb. Diese provençalische Dichtung blühte im Norden Italiens besonders an den Höfen der Markgrafen von Este und Malespina. Zu höchstem Glanze kam sie jedoch in Sicilien. Schon unter dem normannischen Könige Wilhelm II. blühten hier Ciullo d'Alcamo, Rinaldo d'Aquino und Folco da

---

Lou cantar Provensalès
  E la dansa Trivisana
E lou corps Aragonès
  E la perla Juliana
Le mans e kara d'Anglès
  E lou donzil de Thuscana.

Siehe auch Ruth, Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig 1844. I. S. 145, und Ginguené, Hist. de la litter. de l'Italie. Paris 1811. T. 1. p. 264.

[1]) Ruth theilt a. a. O. S. 227 ein Gedicht des Provençalen Rambaut de Vaqueiras († 1226) mit, in welchem die erste Strophe provençalisch, die zweite italienisch (nach Crescembini toscanisch) die dritte französisch, die vierte gascognisch, die fünfte spanisch ist, während die sechste in allen 5 Sprachen wechselt.

Calabria neben provençalischen und norditalischen Dichtern. Wir sahen Aldobrando da Siena diese hier einführen. Später zog Friedrich II. die poetischen Talente Italiens und der Provence, so wie auch arabische Dichter an seinen Hof. Von ihm und seinem Kanzler Pier della Vigna (Peter de Vineis) glaubt man ebenfalls noch einige Gedichte in italienischer Sprache zu besitzen.

Die italienischen Dichter haben unstreitig bei den Provençalen noch Manches gelernt, allein sie zahlten das, was sie ihnen entliehen, mit Zinsen zurück. Sie übertrafen dieselben durch ein stärkeres Formgefühl und eine größere Vielseitigkeit und Tiefe des Geistes, wobei sie durch die Klangfülle, durch den musikalischen Wohllaut ihrer Sprache noch unterstützt wurden.

Von den Dichtungsformen der Provençalen scheint die Sestine, als die ausgebildetste und kunstreichste, besonders in Aufnahme gekommen zu sein. Sie bestand aus sechs sechszeiligen Strophen, die ihren Abschluß in einem dreizeiligen Anhange fanden. Es war Bedingung hierbei, daß alle Verse die Schlußworte der ersten Strophe wiederbringen mußten, wobei das Schlußwort jeder Strophe das Schlußwort der ersten Zeile der nächsten Strophe zu bilden hatte, die übrigen Versendungen aber nach Belieben geordnet werden konnten. Die letzten drei Verse mußten ebenfalls alle sechs Schlußworte wiederbringen, aber je ein Reimpaar in einem Vers, so daß dieser hierdurch in zwei Hälften gebrochen wurde.

Diese Form war bereits zu ausgebildet, als daß sie eine weitere Entwicklung zugelassen hätte. Dafür machte man für einzelne Zwecke von der einfachen Form der sechszeiligen Strophe vielfach Gebrauch. Sie wurde die Grundform der Laudi drammatichi, doch kommt auch hier die Octave schon vor, welche in der Devozione, der Sacra Rappresentazione und in den Anfängen des weltlichen Dramas dann herrschend wurde und die hauptsächlichste Form der epischen Dichtung der Italiener war und blieb. Gewiß kannten auch schon die Provençalen die achtzeilige Strophe, wie bei ihnen ja alle Strophenformen von den 2- bis zu den 12zeiligen vorkommen. Doch gelangte sie erst bei den Italienern zu höherer Ausbildung und Bedeutung und wird ebenso wie die Terzine als eine italienische Versform zu bezeichnen sein. Auch die Canzone war, wie wir gefunden, immer schon einheimisch bei ihnen und

wurde zu immer kunstvollerer Entwicklung von ihnen gebracht. Das Sonett war aber eine ihnen vor allen anderen eigenthümliche Form, da das, was die Provençalen mit diesem Namen bezeichneten, etwas ganz anderes, der Canzone Aehnelndes, war und bei ihnen nur von der Begleitung des Vortrags mit Instrumenten diesen Namen erhielt. Schon die Sonette Gherardo's und Aldobrando's sind durchgängig 14 zeilig. Die Abweichung zu Sonetten von 13, 15 und 20 Versen scheint erst eine Licenz späterer Zeit zu sein. Erst nun hing man wohl auch ein paar Verse (sonetta alla coda) zum Zwecke einer Widmung oder Empfehlung des Dichters noch an, was auf provençalischen Einfluß hinweisen mag. Daß Guittone von Arezzo (gest. 1294) dem Sonett erst die jetzige Form gegeben und diese festgestellt habe, kann wenigstens nicht die Bedeutung haben, daß man vor ihm diese Form noch nicht kannte.

Alle diese Vers- und Strophenformen sind im höchsten Sinne kunstmäßige und die Dichter, welche sie ausbildeten, mögen auch mehrentheils höfische Dichter gewesen sein, nichtsdestoweniger entsprachen sie dem Geiste der Italiener so sehr, daß sie bald von der Volkspoesie aufgenommen werden konnten. Das gilt sogar von den Dichtungen selbst. Es ist festgestellt, daß sowohl die tiefsinnigen Terzinen Dante's, als die gedankenreichen Sonette Petrarca's zu ihrer Zeit in den Volksmund übergingen und darin populär wurden. Von Ariosto's und Tasso's Octaven aber weiß man, daß noch im vorigen Jahrhundert die Gondoliere Venedigs sie sangen.

Daß grade Toscana die Wiege der italienischen Dichtung war, daß diese grade hier zuerst zur Ausbildung gelangte, war keineswegs zufällig. Waren die toscanischen und umbrischen Gebirge doch schon die Stammsitze des Hauptculturvolkes des alten Italiens, der Etrusker, gewesen, dem Rom seine erste Cultur und Bildung hauptsächlich verdankte. Waren doch sie es gewesen, welche die Selbstständigkeit, die Sitten und Sprache dieses Volkes länger als die der übrigen Völker Italiens gegen die Römer geschützt hatten. Leisteten doch auch sie wieder den von Norden her eindringenden Celten und Germanen einen kräftigeren Widerstand, nahmen doch ihre Bewohner die ihnen von diesen letzteren unzweifelhaft zukommenden Einflüsse in einem selbständigeren Sinne

in sich auf, so daß ihre Dialekte sich wohl mit dem Geiste der germanischen Sprachen durchdrangen, nicht aber mit den Bestandtheilen derselben vermischten, daher auch dem lateinischen näher als jede andere romanische Mundart stehen.

Freier hatte sich demnach der Charakter, reiner die Eigenthümlichkeit dieser Gebirgsvölker ausbilden können. Wie der Einfluß von außen her lange nur ein geringer war, so war dies auch wieder mit der Wirkung nach außen der Fall. Die Eingeschlossenheit, in welcher sie lebten, nöthigte diesen Völkern eine gewisse Selbstbeschränkung auf, die dem Einzelnen die Richtung auf sein Inneres gab. Die Subjectivität des Gemüthes und Geistes hat sich in keinem anderen Theile Italiens so allgemein und zu solcher Tiefe entwickelt. Sie hat hier zum Theil einen spiritualistischen Charakter gewonnen, der dem ganzen Geistesleben seiner Bewohner eine eigenthümliche Richtung, ihrer Kunst ein ganze eigenthümliche Beseelung und Vergeistigung, eine Tiefe und Intensität, zugleich aber auch eine gewisse Zurückhaltung, Beschränkung und Simplicität des Empfindungsausdruckes gab. Aus diesen Bergen ging die mystische Schwärmerei eines Franz von Assisi, die spiritualistische Philosophie, der vergeistigte Liebesbegriff eines Bonaventura, der fanatische Bußeifer der Laudesi mit ihren leidenschaftlich bewegten Gesängen, ging die wunderbare Erscheinung einer Catarina von Siena hervor, deren nachwirkender Geist Rafael zu verschiedenen seiner magischen Frauengestalten, zu seiner heiligen Catarina, vielleicht selbst zur Sixtinischen Madonna angeregt haben dürfte, in ihnen entwickelte sich jene halb kindlich naive, halb ascetisch-schwärmende Frömmigkeit, welche uns aus den Bildern der Giotto'schen Schule, besonders aus denen Fiesole's und Filippo Lippi's so wunderbar anspricht. Hier ward ein Dichter wie Jacopone da Todi geboren, der, wie verschieden auch immer die Urtheile über den Werth seiner Dichtungen sein mögen, durch die tiefe Innigkeit des religiösen Empfindens, durch die naive Natürlichkeit seines Ausdrucks einen entschiedenen Gegensatz zu den Dichtern der provençalischen Schule bildet. Hier war es endlich, wo die Sacra rappresentazione, wenn nicht entstand, so doch ihre eigenthümlichste und wie Feo Belcari beweist, ihre ausdrucksvollste, ergreifendste Form gewann.

Aber auch jener demokratisch-republikanische Geist entwickelte sich

hier, welcher Florenz noch lange zu einem Horte der Freiheit machte, als diese in den Städten des nördlichen und südlichen Italiens bereits erdrückt worden war. So günstig er sich der Entwicklung der Individualität aber erwies, so schränkte er deren freie Macht- und Kraftentfaltung doch wieder ein, weil er der Ueberhebung des Einzelnen entgegenwirkte. Selbst noch zur Zeit Lorenzo's des Prächtigen, da dieser Geist schon geschwächt war, ist mit der gelegentlichen Prachtliebe des Einzelnen hier noch immer Einfachheit der Lebensgewohnheiten, bescheidener bürgerlicher Sinn verbunden. Als Franceschetto Cybo, der erwählte Eidam Lorenzo's, zu Besuch nach Florenz kam, war seinen Begleitern ein schöner Palast zur Wohnung angewiesen worden, in dem sie sich fürstlicher Bewirthung erfreuten, während er selbst im Hause Lorenzo's mit den zwar reichlichen aber einfachen Mahlzeiten seines Wirthes fürlieb nehmen mußte. Dieser erklärte ihm dies mit den Worten: er habe ihn als Sohn in seinem Hause aufgenommen und als solchen behandelt, jene seien dagegen als Fremde ihrer und seiner Stellung entsprechend empfangen worden [1]). Haushälterische Einfachheit und Genügsamkeit gingen so neben großartigem Glanze einher. Jene schränkten das Leben des einzelnen Bürgers ein; dieser entfaltete sich in Allem was die Vertretung des Ganzen, des Gemeinwesens, des Staates betraf. Man braucht nur bei A. v. Reumont [2]) zu lesen, mit welcher Vorsicht und Zaghaftigkeit der reiche Filippo Strozzi an den Bau seines großen Palastes ging, mit welchen Umschweifen, welchen Auskünften er denselben erklärt und entschuldigt: um zu erkennen, wie groß selbst noch damals die Scheu vor allem Heraustreten aus den Grenzen war, welche das bürgerliche Herkommen dem Einzelnen errichtet hatte. Dieses sorgfältige, bedenkliche Abwägen, dieser Zug bürgerlicher Schlichtheit und Befangenheit ist es, was der Architektur dieses Landes ihre Gediegenheit und den ihr eigenen Charakter gibt und sich selbst in den reichsten glänzendsten Werken der Zeit, wenn auch noch so leise, bemerkbar macht. Obschon bestimmt von den großen Zeitstylen, bewahrt diese Kunst in allem Wechsel den durchgehenden Grund-

---

[1]) v. Reumont, a. a. O. II. S. 456.

[2]) A. a. O. II. S. 185.

charakter, der ihren Werken eine so große Uebereinstimmung und Eigenthümlichkeit verleiht. Dies zeigt sich, wie schon berührt, in besonders auffälliger Weise, wenn man die Bauwerke Pisa's, das doch fremden Einflüssen fast ebenso offen lag, mit denen Genua's oder Venedig's vergleicht, von welchen besonders die letzteren in ihrer schimmernden Pracht, in ihrem phantasievollen Glanze fast überall fremden Einfluß zur Schau tragen.

Und dieser Geist der Eigenthümlichkeit zeigt sich auch wieder in der Bildner- und Malerkunst dieses Landes. Mit Cimabue beginnt derselbe die überlieferte Starrheit der Form, die schematische Symbolik der byzantinischen Kunst zu durchbrechen und nach freieren, der Natur sich, wenn auch noch zaghaft, wieder annähernden Formen zu ringen. Die tiefsinnige Gedankenallegorie eines Thomas von Aquino, der schwärmerische Geist eines Franz von Assisi, die vergeistigte Liebe Bonaventura's, die Glaubensinnigkeit und Ueberzeugungskraft des Mädchens von Siena sollten in den Werken Nicolo Pisano's, Giotto's, Orcagna's, Simone de Martino's, Fiesole's, Luca und Andrea della Robbia's, Masaccio's, Filippo Lippi's u. A. zu ergreifendem und immer freierem Ausdruck kommen.

Kein Wunder also, daß auch die nationale Dichtung sich grade von hier aus entwickelt hat, von hier, wo unter ihrem Einflusse die italienische Sprache die über alle anderen Mundarten des Landes obsiegende Form gewann. Wir hörten von den Verdiensten, welche sich Gherardo hierum erworben haben soll, ihm reihte sich später der Florentiner Brunetto Latini noch an. Auch die beiden Villani wirkten fördernd auf die Reinheit der Aussprache und auf die Kunst des Vortrags und der Rede ein. Guido von Arezzo (il Guittone) und Guido Guinicelli zeichneten sich durch ihre Dichtungen im volgare illustre aus, und Guido Cavalcanti begründete durch die seinen den toscanischen Styl. Er wurde besonders durch seine noch ganz vom scholastischen Begriffswesen erfüllte Canzone über die Natur der Liebe berühmt. Nachdem der Minoritenbruder Giacomino in Verona die ersten epischen Gedichte in der Volkssprache (im veronesischen Dialekte) De Jerusalem coelesti und De Babyloniae civitate geschrieben, von denen ersteres eine Beschreibung des Paradieses enthält, deren Schilderungen Augustin's De civitate

Dei und Bonaventura's De diaeta salutis, sowie der Apokalypse entnommen sind und in welchen als höchste Paradieseswonne das Versinken in die Anschauung Gottes gepriesen wird, schrieb fast unmittelbar darauf Dino Campagni sein allegorisch-romantisches, spiritualistisches Gedicht: L'intelligenzia, in welchem unter Anderem eine gegen Aristoteles gerichtete satirische Episode bemerkenswerth ist [1]), weil sich vielleicht schon ein Symptom der Reaction gegen dessen Philosophie darin ankündigt.

Ancona sagt [2]) daß die italienische Dichtung aus einem dreifachen Quell entsprungen sei, aus der lateinisch-scholastischen Dichtung, die er als tradizioni delle arte antica bezeichnet, aus der provençalischen Dichtung und aus der Volkspoesie. Dante, Petrarca und Boccaccio dürfen gewissermaßen als die Repräsentanten und Höhepunkte dieser drei Richtungen bezeichnet werden, wennschon jeder von ihnen auch Einflüsse der beiden anderen in sich aufgenommen hat. Dante, der noch unter dem Einflusse der scholastischen Wissenschaft stand und dem Geiste derselben den tiefsinnigsten und bedeutendsten Ausdruck gab, Petrarca, welcher der provençalischen Minnedichtung die vollendetste Form und den gedankenreichsten Inhalt verlieh und Boccaccio, welcher in seinem Hauptwerke, dem Decamerone, einen reichen volksthümlichen Inhalt in der Sprache des geselligen Umgangs zur Darstellung brachte — sie alle drei waren Dichter der Liebe, aber von jedem wurde dieselbe in einem anderen Sinne erfaßt. Von Dante in einem transcendentalen, indem er sich von einer reinen, sinnlichen Liebe zur himmlischen emporschwang, von Petrarca im Sinne der Vergeistigung sinnlicher Liebe, von Boccaccio im realen Sinne dieser letzteren selbst. Auch wirkte auf sie alle das Studium der Alten noch unmittelbar ein. Was diese Dante gewesen, hat er selber symbolisch angedeutet, indem er Virgil sich zum Meister und Führer erkor, freilich

---

[1]) Aristoteles bietet, auf allen Vieren kriechend, einer schönen Sklavin Alexanders seinen Rücken zum Ritt an. Alexander, dessen Liebesverhältniß zu ihr Aristoteles nur kurz vorher mit scharfen Worten getadelt, sieht lachend dem wunderlichen Schauspiele zu. Nach Klein hatte Dino Campagni diesen Zug einem normannischen Fabliau entlehnt. (S. auch F. Wolf. Wiener Jahrb. 1832 Ueber die Alexandersage.)

[2]) La poesia popolare italiana, Livorno 1878. p. 3.

nur bis zum Eingang zur himmlischen Seligkeit. Petrarca, der seine Erziehung und Bildung in dem der Provence nahen Avignon erhalten hatte und aus diesem Grunde weniger florentinisches Wesen, als jene beiden anderen Dichter zeigt, war so von dem Geiste des Alterthums gefangen genommen, daß er nur in Rom seine geistige Heimath finden zu können glaubte. Er hätte Cicero als seinen Führer bezeichnen können. Von Boccaccio braucht nur erwähnt zu werden, daß er der erste Gelehrte des Abendlandes gewesen zu sein scheint, welcher den Homer in der Originalsprache las, und daß er es war, welcher die Berufung des ersten griechischen Lehrers, des Calabresen Leonzio Pilato, an die florentiner Universität veranlaßte.

Alle diese drei großen Männer dichteten sowohl in der lateinischen, wie in der italienischen Sprache. Sie haben sich um die Ausbildung und Verbreitung der letzteren die größten Verdienste erworben; Dante nicht nur als Dichter, sondern zugleich noch als Sprachforscher. Er steht auch hierin den beiden anderen voraus. Er ist es, welcher der italienischen Sprache zuerst eine wissenschaftliche Grundlage gab. Petrarca trug außerordentlich zu ihrer Glättung, Reinheit und Durchgeistigung bei. Er erhöhte ihren Wohllaut und ihre Biegsamkeit, nicht jedoch ohne Nachtheil für ihre natürliche Frische, die durch die Künstlichkeit der von ihm gewählten Versform, so wie unter seiner Vorliebe für lateinische Wendungen litt. Boccaccio würde sich schon allein dadurch ein großes Verdienst um die nationale Sprache und Dichtung erworben haben, daß er das Studium Dante's fort und fort wieder anregte,[1]) ja sogar selbst (1373) Vorlesungen über dessen Göttliche Komödie hielt,

[1]) Von besonderem Interesse dafür ist der Brief, welchen er in dieser Beziehung an Petrarca richtete, der es wohl nicht ungern sehen mochte, daß der Glanz seines größeren Vorgängers zu erbleichen begann. „Lies ihn“ — heißt es in Ruths Uebersetzung desselben (a. a. O. I. S. 556) — „ich beschwöre dich; dein Genie erhob sich bis zum Himmel und dein Ruhm verbreitete sich über die Grenzen der Erde. Aber bedenke, daß Dante unser Mitbürger ist, daß er gezeigt hat, was unsere Sprache vermöge, daß sein Leben unglücklich war, daß er alles für den Ruhm unternommen und ausgeführt hat und daß er von Verläumdung und Neid bis zum Grabe verfolgt worden ist. Wenn du ihn lobst, wirst du ihn ehren und dich ehren und Italien ehren, dessen größter Ruhm und einzige Hoffnung du bist.“

die damals schon in Vergessenheit zu gerathen drohte, und dieselbe erläuterte, weil man sie schon nicht mehr ganz zu verstehen vermochte. Noch mehr wirkte er aber durch Form und Inhalt seiner eigenen italienischen Dichtungen auf die Verbreitung beider hin.

Wennschon in allen diesen drei Dichtern, wie sehr sie zum Theil noch in Anschauungen des Mittelalters befangen waren, der Geist des modernen Lebens sich bereits ankündigt, so erscheint doch Boccaccio in seiner Dichtung als der weitaus modernste von ihnen. Er hatte sich ganz aus den Fesseln der mittelalterlichen Scholastik zu befreien gewußt, er hatte nichts mehr von dem mystisch-spiritualistischen Geiste, welcher das Leben nur in der erträumten Anschauung des Uebersinnlichen, in der begrifflichen Abstraction und der spitzfindigen Zergliederung der Empfindungen suchte. Ihm erschien schon das wirkliche Leben, wie es seinen offenen Sinnen sich darbot, wie es in bunter Fülle in seinem freien Geiste sich spiegelte, der Darstellung werth. Wie er es voll auf sich wirken ließ, wußte er es auch seinen dichterischen Zwecken entsprechend in voller plastischer Gegenständlichkeit, in vollempfundener Lebendigkeit, seiner ganzen Breite nach, das Hohe wie das Niedere, wieder zur Erscheinung zu bringen. „Wer seinen Decamerone betrachtet" — sagt Lorenzo de' Medici von ihm [1]) — „mit dem unendlichen Wechsel des Stoffs, mit der Schilderung aller aus Liebe und Haß, Furcht und Hoffnung entspringenden Lebenslagen, mit der Darstellung unzähliger Künste und Ränke, der Charakterzeichnung der verschiedensten Naturen, dem Ausdruck aller Leidenschaften, wird zu dem Schlusse gelangen, daß zu allem diesen keine Sprache fähiger, als die unsere war." Doch geht hieraus zugleich noch hervor, daß Boccaccio auch, wie vor ihm kein Anderer, die Ausdrucksfähigkeit dieser Sprache entwickelt hat und zwar grade in allen Beziehungen des unmittelbaren Lebens. Dies ist's, was ihm und seinem Decamerone, wie man auch sonst von letzterem denken möchte, [2]) eine so hohe Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der nationalen Sprache und Literatur der Italiener gibt.

---

[1]) Alf. v. Reumont, a. a. O. II. S. 7.

[2]) Niemand fühlte die Schattenseiten desselben tiefer, als später Boccaccio selbst. Als ihm sein Freund Mainardo Cavalcanti einst schrieb, daß er seiner jungen Frau

So war denn zwischen den beiden Culturländern im Norden und im Süden Italiens, der Lombardei und Sicilien, ein drittes zu so vielseitiger, umfassender Blüthe gekommen, daß jene dadurch fast in Schatten gestellt wurden. Das alte Etrurien war auf's Neue zum Stammsitz einer Cultur geworden, die sich schon dadurch vor der jener anderen Länder auszeichnete, daß sie reiner, als sie, aus dem Geist, der Natur, dem Charakter des italienischen Volkes hervorging, daß sie eine wahrhaft nationale war und mit bedeutsamer Eigenthümlichkeit eine tiefe Innerlichkeit verband. Dies wurde um so wichtiger, als grade von hier auch der Geist der Renaissance wieder ausgehen und mit diesem nationalen Geiste und dem eigenthümlichen Wesen, in dem derselbe hier auftrat, sich verbinden sollte.

Der Einfluß auf das übrige Italien konnte nicht ausbleiben. — Insbesondere sollte Rom, welches zu derselben Zeit, da Florenz einen so mächtigen Aufschwung nahm und Ausgangs- und Mittelpunkt der Renaissance wurde, von hier zum zweiten Male seine Cultur und Bildung empfangen. „Das passive und unschöpferische Wesen" — heißt es bei Gregorovius — „blieb die Eigenheit dieser Stadt zu allen Zeiten." Es empfing von Florenz seine Gelehrten, Künstler und Dichter. Gleichwohl ist Rom, wie schon in früherer Zeit, so auch wieder jetzt, für die Entwicklung der Cultur und Bildung von höchster Bedeutung gewesen; wobei freilich das Zusammentreffen eines für die Kunst so entflammten Charakters wie Julius II. mit den ersten Kunstgenies der Nation Voraussetzung war. Denn es ist mindestens fraglich, ob die italienische Kunst der Renaissance ohne Rom, ohne die Pflege, welche ihr hier

versprochen habe, den Decamerone ihr und ihren Freundinnen vorzulesen, antwortete er: Hüte dich wohl, es zu thun, du weißt, wie viel Unanständiges, ja Unehrbares darin vorkommt. Wenn solche Dinge sich in der Seele dieser Frauen festsetzen, so mußt du es dir und nicht ihnen vorwerfen. Hüte dich, ich wiederhole es dir, auf meinen Rath und meine Bitte. Wenn du den Anstand deiner Frauen nicht berücksichtigen willst, so berücksichtige wenigstens meine Ehre. Wenn sie es lesen, werden sie mich für einen schlimmen Kuppler, einen unkeuschen Alten, einen unreinen Geist halten. Wird denn niemand sein, der sich erhebt und mich entschuldigt und sagt: „Er schrieb es in der Jugend und durch den Auftrag eines Höheren bewogen". (Ruth a. a. O. I. S. 584 nach Baldelli, vita del Boccaccio p. 161.)

von diesem Papste zu Theil wurde, eine solche Vollendung, Größe und Hoheit erlangt haben würde. Das Weltgefühl, welches hier jeden noch heute ergreift, mußte sich um so mehr auch auf sie übertragen. Ein Genie, wie das Michelangelo's, würde auch ohne Rom jene Zurückhaltung überwunden haben, welche, wie ich darlegte, selbst damals noch zu der Eigenthümlichkeit des umbrisch-toscanischen Geistes gehörte, aber ich glaube kaum, daß er, ohne in Rom gewesen zu sein, seinen David, seine Sibyllen und Propheten, seinen Moses und die Gestalten der Nacht und des Morgens so geschaffen hätte, wie sie jetzt vor uns stehen, oder eine Kuppel, wie sie vielleicht überhaupt nur in Rom und über St. Peter gewölbt werden konnte.

Es wirkte Vieles zusammen, daß Rom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder zu neuem Ansehen und Glanz gelangte. Den ersten Impuls dazu gaben die Unionsunterhandlungen der von den Muhamedanern hart bedrängten griechischen Kirche mit der römischen Curie; besonders nachdem bei dem Concil zu Ferrara (1438) der Kaiser Johann Paläologos mit verschiedenen Würdenträgern der griechischen Kirche selber erschienen war, und sich im folgenden Jahre bei dem inzwischen nach Florenz verlegten Concile der römischen Kirche ganz unterworfen hatte; ein Uebereinkommen, das, wenn es auch später von den Patriarchen von Alexandria, Antiochia und Jerusalem nicht anerkannt und daher wieder hinfällig wurde, doch einen bedeutenden Eindruck hinterließ. Zumal jetzt in Nikolaus V. ein, trotz seiner unansehnlichen Gestalt, kräftiger und dabei umsichtiger Regent den päpstlichen Stuhl bestieg, dem es, das Schisma zu beenden und Rom wieder wehrhaft zu machen gelang, und welcher die Wissenschaft im humanistischen Sinne großartig förderte. Freilich war er es auch wieder, welcher die städtische Selbständigkeit Roms für alle Zeit unterdrückte. „Aber den Verlust dieser municipalen Freiheit" — fügt Gregorovius hinzu [1]) — „ersetzte doch sowohl die Natur Roms als die des Papstthums durch ein großartiges keiner anderen Stadt der Erde eigenes Wesen, in dessen kosmopolitischer Luft sich alles Monarchische und Dynastische verzehrt. Es ist der moralische Weltbezug Roms, der Welthauch, der darin weht, die Weltidee der Kirche, die sich

[1]) A. a. O. I. Bd. S. 137.

noch im Papstthum abspiegelt, wodurch die Alma Roma diejenigen bezaubert, die in ihr leben, und zu dem Bekenntniß zwingt, daß nirgend der Mensch sich freier von Vorurtheilen empfinde, als in dieser Weltrepublik."

Wohl konnte Nikolaus V. auf seinem Sterbebette sich berühmen: „Ich habe die Kirche nicht allein von ihren Schulden befreit, sondern zu ihrem Schutz prachtvolle Festungen errichtet, sie mit herrlichen Bauten, mit den schönsten Formen einer von Perlen und Edelsteinen schimmernden Kunst geschmückt, mit Büchern und Teppichen, mit goldenen und silbernen Geräthen und köstlichen Kultusgewändern überreich ausgestattet — und alle diese Schätze nicht durch Habsucht, Simonie, Geschenke und Geiz zusammengerafft, vielmehr jede Art großmüthiger Liberalität geübt, in Bauwerken, wie im Ankauf von zahlreichen Büchern, in fortgesetzten Abschriften lateinischer und griechischer Werke und in der Besoldung von gelehrten Männern der Wissenschaft." Nächst seinem Beispiel war aber für die Entwicklung der Renaissance jener Besuch des griechischen Kaisers und zwar darum von großer Bedeutung, weil sich in dessen Gefolge die Platoniker Gemisthos Plethon und Bessarion, Bischof von Nicäa, befanden, welcher letztere zur römischen Kirche übertrat und ganz in Italien blieb. Schon früher hatten die Gesandtschaften der griechischen Kaiser griechische Gelehrte nach Italien geführt. So den Emanuel Chrysaloras, der einen so großen Eindruck hinterließ, daß er (1397) von Florenz einen Ruf als Lehrer der griechischen Sprache und Wissenschaften erhielt. Obschon er bei seinem unruhigen Wesen nur kurze Zeit hier verweilte und dann nach Mailand, Pavia und Venedig ging, so war doch sein Einfluß nur um so ausgebreiteter. Er hinterließ eine Schule, zu welcher unter vielen Anderen Leonardo Bruni, Poggio, Vergerio gehörten. Seitdem war das Studium der griechischen Sprache in Aufnahme gekommen, und mehr noch durch lateinische Uebersetzungen das der griechischen Schriftsteller. Nun aber wußten Plethon und Bessarion im Gegensatze zu der das ganze Mittelalter in den scholastischen Formen beherrschenden Aristotelischen Philosophie eine ungemeine Begeisterung für Plato und dessen Philosophie zu verbreiten, was darum von so großer Bedeutung war, weil es der Egoität der Zeit

entgegenwirkte und ihren Bestrebungen eine idealere Richtung verlieh. Es entspricht nur dem, was früher von der eigenthümlichen Natur des in den toskanischen und umbrischen Landen herrschenden Geistes gesagt werden konnte, daß diese Philosophie vorzugsweise in Florenz ihren Sitz hatte und von hier ihre Wirkungen auf das übrige Italien ausübte.

So war denn das Studium der Alten, ihrer Philosophie, Wissenschaft, Dichtung und Kunst, nachdem es Jahrhunderte lang von der Kirche bekämpft und in dem Maße unterdrückt worden war, daß es nur in der Verborgenheit einzelner Klöster und Abteien ein nothdürftiges Asyl gefunden, wieder auf's Neue offen und siegreich in das Leben der weitesten Kreise getreten. Es war, als ob der europäischen Menschheit, welcher nur kurze Zeit später eine neue physische Welt erobert werden sollte, hiermit auch eine neue geistige Welt entdeckt worden wäre. Die hauptsächlichste Frucht dieses Einflusses aber war, daß an die Stelle der kirchlich-scholastischen Bildung eine freie Weltbildung trat, welche, insofern sie sich als Wissenschaft und Lehre darstellte, mit dem Namen Humanismus, insofern sie in dem äußeren Leben sinnliche Form und Erscheinung gewann, mit dem der Renaissance bezeichnet worden ist. Sie mußte, besonders in Allem, was Sprache betraf, dem Geiste der romanischen Völker mehr, als dem der germanischen Völker entsprechen, weil sie die Latinität zur Grundlage hatte, der dann das Griechenthum noch einen bedeutenden Inhalt, reinere Anschauungen der sinnlichen Lebensformen und mit den höheren geistigen Zielen auch einen höheren Schwung der Lebensauffassung gab. Schon in dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts trat aber das Studium der griechischen Sprache wieder in den Hintergrund; zur selben Zeit, da für die bildenden Künste durch das Studium der Antike das Griechenthum so maßgebend wurde, wozu freilich mit beitrug, daß auch die alte römische Kunst von diesem beeinflußt und bestimmt worden war.

In keinen anderen Lande, als in Italien, konnte diese neue Bildung eine so rasche Ausbreitung finden, konnten ihre Wirkungen so tiefreichende sein: theils, weil die italienische Sprache der lateinischen näher als jede andere stand und diese hier noch eine

größere Ausbreitung als irgendwo hatte (bedienten sich in Florenz doch selbst die Zünfte bei ihrem amtlichen Verkehr der lateinischen Sprache), theils weil der Geist der Italiener, dem der Alten hierin verwandt, vorzugsweise eine Richtung auf das Plastische und auf eine mehr objective Darstellung nahm, daher, wenn sie auch nicht in der Plastik selbst, sondern in der Malerei ihre Stärke zeigten, bei ihnen in dieser das objectiv-plastische Moment doch zu höherer Geltung gelangte, als das subjectiv-stimmungsvolle. Mehr als Alles trug aber noch hierzu bei, daß der Italiener das Römerthum mit einem gewissen Recht als eine Phase seiner eigenen Entwicklung betrachtete, daß er, wie schon Petrarca, die eigentliche Heimath seines Geistes, ja ein nationales Moment darin fand und die dazwischen liegenden Uebergangsformen lediglich als etwas Fremdes beurtheilte, von dem er nur zu gern sich ganz wieder losgesagt hätte. Er übersah aber dabei den Verfall dieses Römerthums, welcher das siegreiche Vordringen der Barbaren überhaupt erst möglich gemacht hatte, sowie, daß diese letzteren Zustände schufen und hinterließen, mit welchen man rechnen mußte. Der dieser Auffassung unstreitig zu Grunde liegende nationale Gedanke blieb daher nur auf das Gebiet der Phantasie und der Theorie beschränkt. Auch ist nirgend ein Versuch zu erblicken, ihm eine praktische Bedeutung zu geben, man müßte denn jene von Florenz an die Römer ergangenen Aufforderungen, von denen S. 40 die Rede war, dafür nehmen wollen. Der Humanismus, anfangs ein Ergebniß reinster Begeisterung, wurde nur zu bald mehr zu einer Sache der Schule als des Lebens, ja von der Ruhmsucht, Habsucht und Eitelkeit zu einer Sache des Ehrgeizes, der Betriebsamkeit und der Mode gemacht. Die Gelehrten stellten sich in den Dienst der Sonderinteressen, wechselten wohl auch in diesem, und suchten immer mehr Einfluß darauf zu gewinnen. Dies ist einer der Gründe, warum die Form so rasch den Geist überwog und die Rhetorik vor allen anderen Studien zur Blüthe gelangte. Die Macht der Rede wurde als eine Waffe erkannt, mit welcher oft noch größere Erfolge als mit dem Schwerte zu erzielen waren. Die Erziehung der Fürsten war vorzugsweise auf sie mit gerichtet. Es gab bald keinen Staatsmann, welcher nicht humanistische Bildung besaß und die Kunst der Rede erlernt hatte, wie ja Aeneas

Sylvius Piccolomini seine Erwählung zum Papste nur seiner glänzenden, hinreißenden Rednergabe verdankt haben soll.

Der Humanismus fand die Entwicklung der Individualität und Entfesslung der Egoität zwar schon vor, allein er trug zu beiden noch wesentlich bei. Insofern er mehr Gewicht auf die Form als den Inhalt legte, insofern er beide als bloße Mittel zum Zweck benützte, sei es, um damit zu glänzen oder um Vortheil damit zu erringen, war er der Verbindung von sinnlichem Lebensgenuß, ja von Verbrechen und Lastern mit feinem Kunstgeschmack und mit Bildung nur förderlich. Andererseits entwickelte er aber auch die edleren Antriebe der menschlichen Natur zu ganz außergewöhnlichen Erscheinungen.

Wohl sah man ein, daß die Aufnahme einer Literatur, welche, durchzogen von dem Geiste einer ganz anderen Moral, von ganz anderen Lebensauffassungen als die christliche war, nicht ohne große Gefahren sein konnte. Schon Boccaccio glaubte sich gegen derartige Einwürfe sicher stellen zu müssen. „Anders als jetzt — heißt es bei ihm — möge es sich damals verhalten haben, als man die Entwicklung der Kirche gegen die Heiden vertheidigen mußte, doch heute, da die wahre Religion erstarkt, alles Heidenthum vertilgt und die siegreiche Kirche im Besitze des feindlichen Lagers, heute könne man das Heidenthum ohne Gefahr betrachten und behandeln."

Später traten jedoch die Einwendungen bestimmter hervor, so in einem zu Anfang des 15. Jahrhunderts erschienenen Buche: Regola del governo di cura familiare, welches der Dominikaner Giovanni Dominico auf Veranlassung einer edlen Frau, Bartolomea degli Obizzi, geschrieben hatte, worin er gegen eine Zeit eifert, welche „die Jugend, ja die Kindheit mehr heidnisch, als christlich erziehe, eher Jupiter und Saturn, Venus und Cybele, als Gott, Vater, Sohn und heiliger Geist lehre, die zarten und noch unselbständigen Gemüther durch die den falschen Gottheiten dargebrachten Huldigungen vergifte und die von der Wahrheit abtrünnige Natur im Schoße des Unglaubens groß ziehe."

Der Humanismus brauchte aber deshalb noch keineswegs zu einem Bruche mit der kirchlichen Lehre und der christlichen Religion zu führen. Er konnte beiden auch wieder nützlich werden, wie er ja ohne Zweifel hier und da zu einer größeren Vertiefung des religiösen

Empfindens geführt hat. Besonders hat die Aufnahme und Verbreitung der platonischen Philosophie hierauf wohlthätig eingewirkt. Auch zeichneten sich die ersten Humanisten Italiens meist durch Frömmigkeit und Gottesfurcht aus. Zu leugnen aber ist nicht, daß der Einfluß der Literatur der Alten im Allgemeinen der religiösen Skepsis förderlicher war, als dem christlichen Glauben, was zwar eine größere Toleranz, doch auch eine größere Gleichgültigkeit zur Folge hatte. „Die Skepsis regte sich überall" — sagt Gregorovius von der Zeit Leo's X., d. i. jenes Papstes, der unmittelbar nach seiner Wahl zu seinem Bruder Julian de' Medici sagte: „Genießen wir das Papstthum, da es uns Gott gegeben hat" — „aber sie war diplomatisch, denn sie bequemte sich dem bestehenden Cultus an." Aus ihr ging jene Vermischung christlicher und heidnischer Gestalten selbst noch bei Darstellungen hervor, die einen religiösen Zweck hatten oder doch zur Verherrlichung der Kirche dienten [1]) und den christlichen Cultus in einen Polytheismus zu verwandeln drohten; wennschon es wahr ist, daß, wie es bei Burckhardt [2]) heißt, „die alte Götterwelt in diesen Darstellungen die doppelte Bedeutung hatte, die Allegorie der allgemeinen Begriffe zu ersetzen (was noch als ein Rest des alten scholastischen Geistes anzusehen sein würde) und ein selbständiges freies Element der Poesie und Kunst, ein Stück neutraler Schönheit zu bilden."

Am nachtheiligsten war aber doch, daß der Humanismus sich so bald von dem Erbübel des Gelehrtenthums, von Hochmuth und Neid, behaftet zeigte. Er erfüllte die Welt mit einem Schulgezänke, hauptsächlich erregt durch die einseitigen Vertreter des Platonismus und der Aristotelischen Philosophie, welches dem früheren der Scholastik nichts nachgab, und man brachte bei der Bekämpfung der Gegner Mittel in Anwendung, welche nicht nur zu persönlicher

---

[1]) Ich will nur an den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst erinnern: „Gemälde, Embleme, Sinnsprüche, Inschriften, Statuen — heißt es bei Gregorovius (a. a. O.) Thl. VIII. 168 — alles athmete den Geist der Renaissance. Die wiedererstandenen Götterbilder der Alten begrüßten auf der weiten Via triumphalis den vorüberziehenden Papst." — Statuen von Christus und der Jungfrau, von Aposteln und Heiligen gesellten sich zu antiken Göttergestalten. Durch prachtvolle Triumphbogen zog der Papst unter Sinnbildern des Heiligthums fort.

[2]) A. a. O. S. 202.

Herabwürdigung, sondern zu der des ganzen Standes führten, zumal die Gelehrten auch noch in anderer Weise hierzu Veranlassung gaben. Sie begannen der Egoität, der Genußsucht, den Lastern der Zeit selbst mit zu fröhnen, was um so schlimmer war, als es unter dem Schutze der Geistlichkeit geschah, die sich des Humanismus bald ganz zu bemächtigen wußte, so daß die meisten seiner Vertreter Geistliche waren und gleichwohl nicht selten Kirche und Geistlichkeit dem cynischesten Spotte preisgaben, weil sie es mit größerer Sicherheit als jeder andere thun konnten. Sie durften cynisch und heidnisch, aber nicht freie Denker sein. „Nachdem die humanistische Bildung" — heißt es bei Gregorovius [1]) — „aus dem Stadium begeisterter Entdeckungen herausgetreten war, wurde sie zum geistigen Luxus, ohne tiefere Wirkungen im ethischen Leben der Nation hervorzurufen. Sie verjüngte sich nicht moralisch, und dies ist ihre Schwäche noch am heutigen Tag". Sinnliche, kühne Naturen fühlten sich hierdurch gereizt, dem Urtheile der Welt in jeder Weise zu trotzen. Ernste Gemüther nahmen um so tiefer Anstoß daran.

Auch jetzt rief ein Zustand, der selbst einen Macchiavell zu dem Ausspruch bestimmte: daß Italien verdorbener, als irgend ein anderes Land Europa's sei, die hier schon so oft beobachtete Erscheinung von Bußpredigern und Büßern wieder hervor. So traten im 15. Jahrhundert nach einander Bernardino da Siena, Alberto da Sarzana, Giovanni Capistrano, Jacopo della Marca, Roberto da Lecce, zuletzt Girolamo Savonarola und dieser in derjenigen Stadt auf, von welcher die Renaissance zwar vornehmlich ausgegangen war, sich aber doch am reinsten von Auswüchsen erhalten und die schönste Blüthe getrieben hatte. Denn hier war schon früh unter den bedeutendsten Bürgern ein edler Wetteifer für die Entwicklung derselben entstanden. Palla Strozzi, welcher die so erfolgreiche Berufung des Manuel Chrysolaras veranlaßte, Niccolo Niccoli, der rastlose Sammler werthvoller Handschriften und Bücher, Gianozzo Manetti, Carlo Marluppino und die beiden Medici haben ihre Namen hierdurch unsterblich gemacht. Sie kamen anfänglich bei Fra Ambrogio

---

[1]) A. a. O. Bd. VIII. S. 272.

Traversari mit Gelehrten wie Poggio, Bracciolini, und Leonardo Bruni zusammen. Hier war es auch, wo in Cosmo de' Medici, nachdem er durch Pletho's Vorträge für die platonische Philosophie begeistert worden war, der Gedanke entstand, nach dem Vorbilde der Plato'schen Schule eine platonische Akademie zu gründen. Daß, wie behauptet worden, er zur Ausführung dieses Plans sich einen siebenjährigen Knaben ersehen, dessen Begabung ihn in Staunen gesetzt, ist gewiß nur ein Märchen. Wohl aber hat er auf die Entwicklung des jungen Marsiglio Ficino großen Einfluß ausgeübt, ihn in der Liebe zu Plato bestärkt und später mit den Uebersetzungen der Werke Plato's und der hermeutischen Schriften betraut. Sein Umgang wurde ihm später so unentbehrlich, daß er ihm ein Landhaus in der Nähe des seinigen schenkte, wo dann Marsilio allerdings der geistige Mittelpunkt jener platonischen Akademie wurde, die von Lorenzo de' Medici noch erweitert zur Gründung aller anderen gelehrten Akademien die Anregung gab, die in der Folge entstanden; so derjenigen des Pomponius Laetus zu Rom, des Jovianus Pontanus zu Neapel und des Lodovico Sforza zu Mailand, welche letztere aber nicht öffentlich war. Ficino war es auch ferner, welcher in Uebereinstimmung mit Lorenzo de' Medici den Platonismus auf das Christenthum anzuwenden und beide in Einklang zu bringen suchte, was von Pico da Mirandola dann auf die jüdische Geheimlehre ausgedehnt wurde. Dies bahnte den Weg, die neue Philosophie der Kirche ebenso dienstbar zu machen, wie früher die Aristotelische.

Nichtsdestoweniger und obschon Savonarola's Rückberufung nach Florenz hauptsächlich das Werk Lorenzo's de' Medici war, waren die flammenden Reden des ersteren ebensosehr gegen diesen, wie gegen die Corruption der Geistlichkeit und die weltliche Macht des Papstes gerichtet. Viel trug dazu bei, daß er in Fra Mariano von Genazzano, einem von Lorenzo begünstigten Mönche, den heftigsten Gegner fand, daß die Humanisten des Medicäischen Kreises ihn mit ihrem Spotte verfolgten [1]) und seine Anschauungen immer mehr einen politischen für kirchliche Republik schwärmenden

---

[1]) So z. B. in dem Prolog, welchen Polizian im Mai 1488 der Aufführung der Menächmen des Plautus vorausschickte.

Charakter annahmen, welcher in entschiedenem Widerspruch mit Lorenzo's Bestrebungen stand.

Das Verhältniß zwischen ihm und Lorenzo, den man im Verdacht hatte, die bürgerliche Freiheit von Florenz mehr und mehr einschränken zu wollen, war bald zu einem feindseligen geworden. Der Sturm, den die Reden des kühnen Mönchs erregten, kündigte eine andere Renaissance, die des Christenthums, kündigte die Reformation an.

Fast noch wichtiger für die vorliegende Darstellung aber ist ein anderer Zwiespalt, mit welchem der Humanismus und die Renaissance die italienische Nation damals bedrohte und welcher so recht deutlich erkennen läßt, wie wenig diese die nationale Einheit unmittelbar zu fördern geeignet waren. Indem nämlich die lateinische Sprache von den Humanisten für die eigentlich nationale ausgegeben und die neue Bildung ganz einseitig auf sie zu gründen versucht wurde, kam die Nation in Gefahr, in zwei Theile zerrissen zu werden, weil diese Sprache fast nur von den oberen Volksklassen in solchem Sinne aufgenommen, von dem Volke aber abgelehnt wurde, welches nicht blos an seinen Dialekten, sondern auch an dem volgare illustre, der Sprache der Dante, Petrarca und Boccaccio, der laudi und rappresentazioni, festhielt.

Immerhin aber wurde die Entwicklung der nationalen Dichtung längere Zeit durch die humanistischen Bestrebungen gehemmt, ja sogar die Entwicklung der italienischen Sprache selber bedroht. Schon Petrarca sah in seinen späteren Tagen mit Geringschätzung auf seine italienischen Reimereien herab, und selbst Boccaccio glaubte, daß Dante ein noch ungleich würdigeres Werk geschaffen haben würde, wenn er sich dazu der lateinischen Sprache bedient gehabt hätte, was er in der That ursprünglich auch Willens gewesen ist. Noch dem Ariost gab später der Cardinal Bembo den Rath, sein Epos in lateinischer Sprache zu dichten. Auch wird man den auffallend andauernden Mangel an bedeutenderen Dichtungen der Nationalsprache so unmittelbar nach dem glänzenden Aufschwung, welchen die italienische Dichtung im 13. Jahrhundert genommen, nicht blos aus einem Mangel an poetischen Talenten zu erklären brauchen. Kann er doch ebenso gut darauf beruhen, daß die Zeit der Entwicklung solcher Talente zu ungünstig war, daß sich niemand in ihr zur

nationalen Dichtung angeregt fühlte, vielmehr die Talente, welche es gab, durch den Glanz und die Erfolge der humanistischen Studien in ganz andere Bahnen gelenkt werden mußten.

Daß die nationale Sprache in diesem Kampfe zuletzt doch über die lateinische siegte, lag theils in der poetischen Armuth der in der lateinischen Sprache dichtenden Gelehrten, theils darin, daß die poetischen Talente, die allmählich in der Zeit auf's Neue hervortraten, sich doch wieder vorzugsweise der italienischen Sprache bedienten und auch sonst einzelne einflußreiche Männer durch Beispiel und Lehre für letztere eintraten.

Man braucht nur die Gegenstände verschiedener der epochemachenden lateinischen Dichtungen der damaligen humanistischen Gelehrten in Betracht zu ziehen, um zu erkennen, wie bar die meisten von ihnen alles poetischen Sinnes und Geistes waren. Da wurde die Goldmacherei, die Seidenzucht, die Astronomie, ja die Lustseuche besungen. Nur in der Verstandesdichtung, in den kleineren Formen des Epigramms, der Inschrift, der Elegie, wurde bemerkenswerthes geleistet. Aber der höchste Ruhm bestand auch hier für den Poeten nur darin, die Muster der Alten in täuschender Weise zur Nachahmung zu bringen. Polizian war einer der wenigen Gelehrten des 15. Jahrhunderts, die von wahrhaft poetischen Antrieben ausgingen und dabei von bedeutenderem Talent unterstützt wurden. Grade er aber bediente sich meist der italienischen Sprache hierzu. Neben ihm werden noch Pacifico Massimo, Michael Marullo Tarcagnota, Gianantonio Campano, Marcantonius Flaminius, Hieronymus Vida und Sannazaro in Neapel gerühmt. Letzterer, der für uns noch von einiger Wichtigkeit ist, dichtete etwas später ebenfalls wieder in italienischer Sprache, wie ich glaube, angeregt von dem Beispiele Poliziano's und Lorenzo's de' Medici, da letzterer nachweislich den neapolitanischen Hof für die italienische Dichtung und Sprache einzunehmen gewußt hatte.

Auch darf nicht übersehen werden, daß die Laudi und Sacre Rappresentazioni fort und fort in der Volkssprache gedichtet wurden und wohl auch gedichtet werden mußten, daß auf diesem Gebiete ein Dichter wie Feo Belcari erschien und große Bewunderung erregte, daß edle Frauen, wie Lucrezia Tornabuoni de' Medici (die Mutter Lorenzo's), die Laudi-Dichtung, andere die

Sonetten- und Canzonendichtung in italienischer Sprache pflegten, in letzterer außer Polizian und Lorenzo de' Medici auch noch Matteo Palmieri, dessen Città di vita als ein leiser und leichter Nachklang Dante'scher Dichtungsweise zu betrachten ist, und Girolamo Benivieni, in bedeutenderer Weise hervortreten; daß ferner die chronikalischen Geschichtsschreiber, wennschon mit minderer Kraft, dem Beispiel der beiden Villani, Masuccio Salernitano in seinem Novellino, obzwar mit ungleich geringerem Talent, dem des Boccaccio folgten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit dafür war aber doch, daß ein so bedeutender, einflußreicher, tief gebildeter und das Alterthum so enthusiastisch verehrender Mann, wie Lorenzo de' Medici, offen durch Beispiel und Lehre für nationale Sprache und nationale Dichtung eintrat. Das erstere geschah in seinen zum Theil ganz volksthümlich gehaltenen Idyllen, seinen schon früher erwähnten Tanz- und Faschingsliedern (Canzoni a ballo und carnascialeschi), seinen Liebesliedern, Sonetten und geistlichen Gesängen, so wie endlich in seinem Mysterienspiel von St. Johannes und Paulus. Wie er durch Lehre gewirkt, läßt sich recht deutlich aus dem Sendschreiben erkennen, mit welchem er eine für den Prinzen Federigo d'Aragona unternommene Sammlung toskanischer Dichtungen begleitete.

„Keiner" — lesen wir hier[1]) unter Anderem — „darf diese toskanische Sprache als schmucklos oder arm geringschätzen. Denn wer ihre Zierde und Fülle recht würdigt, wird sie statt rauh und arm, reich und fein gebildet finden. Ja, es läßt sich nichts Treffendes, Sinnreiches, Geistvolles, es läßt sich nichts Erhabenes und Majestätisches denken, wovon uns die beiden größten Dichter, Dante und Petrarca, nicht glänzende Muster darbieten." Sowie später:

„Was die Trefflichkeit einer Sprache ausmacht, scheint mir die unsere in reichem Maße zu besitzen und ich bin der Ansicht, daß die Kenntniß dessen, was in ihr geschrieben, namentlich was von Dante behandelt worden ist, seines wichtigen und ernsten Inhalts wegen nicht blos Nutzen bringt, sondern notthut. — Man darf aber auch künftigem Erscheinen trefflicher Schriften in dieser Sprache

---

[1]) Nach Reumont a. a. O. II. S. 4.

entgegensehen, deren Jugendzeit bis jetzt gewährt hat und die stets an Zierlichkeit, wie an Reichthum gewinnt. Größere Vollendung im reifen Alter steht in Aussicht, namentlich wenn die florentinische Herrschaft sich ausdehnt, was nicht blos zu hoffen, sondern durch wackere Bürger mit allem Aufwand von Geist und Kraft anzustreben ist."

Lorenzo's Dichtungen sind durch den frischen Naturton ausgezeichnet, den sie im Gegensatz zu den Dichtungen der Gelehrten, sowie überhaupt zu den meisten Dichtungen der Renaissancezeit anschlagen, deren Grundzug, wie Gregorovius sagt: „Kunst ohne Natur, schöne sinnliche Form ohne Seele" ist. Sie sind ausgezeichnet durch treffliche Lebensbeobachtung und Frische der Sittendarstellung, durch wahre Innigkeit der Empfindung und muntere, zu burleskem Uebermuth neigende Laune. Unter seinem Schutze dichteten Luca und Luigi Pulci, der Schöpfer des burlesk gefärbten romantischen Epos, sowie Polizian, auf den ich, als den Dichter des ersten Dramas in italienischer Sprache und den Begründer derjenigen Gattung zurückkommen muß, welche in der Entwicklung desselben eine so große Rolle spielt, weil an sie die Entstehung der Oper sich anlehnte. Auf dem Gebiete der Musik und des Burlesken bildeten die Italiener diejenigen Formen des Dramas aus, worin sich bisher der nationale Geist derselben am freiesten und eigenthümlichsten entfaltet hat. Der Barbier Domenico, genannt Burchiello, ward damals in dieser zweiten Gattung, zwar nicht als Dramatiker, wohl aber durch seine Sonette berühmt. Daß er die künstlichste aller Versformen zu dieser volksthümlichen Wunderlichkeit wählen konnte, ist ein Beweis für das, was über das Volksthümliche und Nationale der von den höfischen Dichtern ausgebildeten Versformen bereits gesagt worden ist.

Mit Anfang des 16. Jahrhunderts scheint der Sieg der italienischen Sprache über die lateinische in der Dichtung entschieden gewesen zu sein. Man hatte begonnen, die lateinischen Uebersetzungen der griechischen Dichter und die lateinischen Werke der Humanisten in die Nationalsprache zu übertragen. Die Staatsmänner und Gesandten fingen jetzt an, ihren Ruhm nicht blos darin zu suchen, daß sie in den classischen Formen der Römer sich auszudrücken verstanden, sondern auch noch nach dem anderen zu streben,

in den Formen der eigenen Sprache zu glänzen. Die Improvisatoren Antonio Tebaldno aus Ferrara und Bernardo d'Accolti aus Arrezzo rissen durch ihre italienischen Improvisationen die vornehme Welt am Hofe Leo's X. in einen wahren Taumel der Begeisterung. Jenen gab Rafael einen Platz unter den Dichtern seines Parnaß, dieser wurde selbst von Ariosto bewundert. Neben ihnen glänzten noch Francesco Maria Molza aus Modena und der durch seine Sonette berühmte Agustino Beazzano; etwas später Vittoria Colonna, die Gemahlin Pescara's.

Die Wirkungen der Renaissance waren nicht nur auf den verschiedenen Gebieten des Lebens, sondern auch auf denen der Kunst sehr verschieden. Dies hatte, was die letztere betrifft, theils einen subjectiven, theils einen objectiven Grund. Denn es kam zunächst Alles darauf an, ob man das, was von ihr das Alterthum überliefert hatte, einfach nur nachahmte, d. i. in ähnlicher Weise wieder herstellte oder höchstens formell weiter ausbildete, auf andere Gegenstände anwendete und mit einem neuen Inhalt erfüllte oder ob man es frei ergriff, sich mit dem Geiste desselben durchdrang, um unter diesem Einflusse das eigene Leben, die eigene Eigenthümlichkeit zu einem ihr entsprechenden Ausdruck zu bringen.

Nur das letztere konnte zu einer wahrhaft nationalen und individuell eigenthümlichen Kunst führen. Es war auf den Gebieten erleichtert, auf welchen sich bereits eine derartige Kunst in bedeutender Weise, unabhängig vom Alterthum, zu entwickeln begonnen, oder auf denen doch das Alterthum keine direkten Vorbilder der Nachahmung hinterlassen hatte. Beides war auf den Gebieten der Musik und der Malerei der Fall, auf welchen auch in der That die Italiener die größte nationale Bedeutung erlangten. Wie sehr aber im Allgemeinen die Tendenz der Renaissance damals auf Nachahmung gerichtet war, sollte sich nichtsdestoweniger grade hier zeigen, insofern man sich längere Zeit die Wiederherstellung der Musik der Alten geradezu zur Aufgabe setzte, in die Malerei aber das plastische Ideal der Griechen einzuführen suchte. Doch war es für die Malerei von großer Bedeutung, daß die Aufgaben von wesentlich anderer Art und an andere Gesetze gebunden, als in der Plastik, waren und daß man im Fortschritt der angewandten Mathematik diese Gesetze, die Gesetze der Perspective, grade damals entdeckte

und diesen Aufgaben hierdurch selbst noch eine ungeheure Erweiterung und Perspective gab.

Die Nachahmung wurde überhaupt da am wenigsten gefährlich, wo, wie auch in den beiden anderen bildenden Künsten, die Art der Aufgaben von denen der Vorbilder vielfach abwich oder wie in der Plastik und Malerei immer wieder auf's Neue auf das Studium der lebendigen Natur verwies. Hier ist der Einfluß der Naturwissenschaften bemerkenswerth. In Bezug auf die Plastik durch die Entwicklung der Anatomie, in Bezug auf die Architektur durch die tiefere Einsicht in die Gesetze der Mechanik, besonders der Schwere. Für letztere waren die Fortschritte noch von Bedeutung, welche die Baukunst seit den Zeiten der Griechen und Römer in der Lösung verschiedener architektonischer Probleme gemacht hatte, wodurch auch der Kreis der Aufgaben wieder erweitert worden war. Die Architektur der Renaissance beweist vor Allem, welche überwiegend weltliche Tendenz diese letztere belebte, da ihre Stärke ganz auf Seiten der weltlichen Kunst, besonders im Palastbau, liegt, während sie in der kirchlichen Kunst unter den großen Baustilen des Mittelalters geblieben und in ihren größten Leistungen auf diesem Gebiete ihnen vielfach verschuldet ist.

Was die Dichtung betrifft, so kann im Allgemeinen gesagt werden, daß sie abhängiger von den Vorbildern der Alten auf dem Gebiete des Pathetischen und Tragischen, als auf dem des Komischen und Burlesken erscheint. Für das Drama, welches die Alten in so vorzüglicher Weise ausgebildet hatten und von welchem uns so große Muster erhalten geblieben sind, lag die Versuchung der unmittelbaren Nachahmung darum um so viel näher, als für die beiden anderen Dichtungsarten, weil hier von den Italienern, sowie überhaupt von den neueren Völkern, noch nichts von wahrhafter Bedeutung, weder nach Form, noch nach Inhalt, geschaffen worden war. So nachtheilig die akademisch-methodische Nachahmung der Alten aber im Drama auf die Entwicklung desselben bei den Italienern auch eingewirkt hat, so war es für die Entwicklung des neueren Dramas im Allgemeinen doch von höchster Bedeutung, daß in dieselbe plötzlich Vorbilder traten, welche in ihrer Art hochvollendet, grade das darboten, was dem Drama des Mittelalters so sehr noch gefehlt hatte: wahrhaftes dramatisches Leben und wahrhafte drama-

tische Form mit Rücksicht auf die Wirkung der Bühne, hervorgegangen aus der Erkenntniß des Wesens des Dramatischen, von dem man bisher noch so gut wie keinen Begriff hatte. Auch hier konnte die Nachahmung der Alten auf dem Gebiete des Lustspiels und der Burleske weniger gefährlich sein, als auf dem der Tragödie, weil jene, die es mit der Darstellung der Gegenwart zu thun haben, immer wieder zum Studium der Natur und des Lebens auffordern, die Tragödie dagegen mehr auf die Vergangenheit eingeschränkt ist, daher sie sich, wenn auch nicht durchaus, so doch mit, auf verwandte Stoffe verwiesen sieht und bei der ganzen Richtung der Zeit auch mit Vorliebe an diesen selbst, oder doch an der Art ihrer Darstellung festhalten mußte.

III.

Anfänge des italienischen Dramas bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Die lateinischen Tragödien: Alberto Mussato. — Italienische politische Dramen: Francesco Montavano. — Das Schäferdrama: Poliziano; die Egloghe rusticali der Gesellschaft de' Rozzi; Niccolo da Correggio. — Il Timone des Bojardo. — Das romantische Drama: La Floriana; Jacopo Nardi; Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo; Bernardo d'Accolti. — Vorstellungen in Rom. — Vorstellungen in Florenz; ital. Uebersetzungen latein. Stücke. — Entstehung der Gesellschaften und Akademien. — Schauspieler des ferraresischen Hofs. — Volksspiele in Neapel, Toscana und Venedig. — Umbildung der sacre rappresentazioni. Die Frottola. — Die Farsa cavajole in Neapel; Caracziolo. — Stegreifspiele. — Die Burleske. — Darstellungsweise. — Verhältniß der Gesellschaften und Akademien zu den Berufsschauspielern.

Schon die Dramen Hroswitha's beweisen, daß die römischen Theaterdichter durch das ganze Mittelalter, wenn auch immer nur Wenigen bekannt waren. Auch scheint eine weltliche lateinische Dichtung, obwohl unterbrochen, neben der geistlichen hergelaufen zu sein. Einige dieser Dichtungen sind uns sogar in den sogenannten Carmina Burana erhalten geblieben. Sie gehören dem 12. Jahrhunderte an und man ist geneigt, die besten Stücke davon auf

italienischen Ursprung zurückzuführen [1]). Auch an dramatischen Versuchen dieser Art scheint es, wie der (S. 208.) schon erwähnte Pamphilus de documento amoris beweist, nicht ganz gefehlt zu haben. Die ältesten, unter dem Einfluß der wiedererwachten Studien der Alten in Italien entstandenen und uns bekannt gewordenen Dramen aber sind die Tragödien des Alberto Mussato: Eccerinis und Achilleis.

Alberto Mussato, 1261 zu Padua geboren und frühe verwaist, war länger genöthigt, sich und seine Familie nothdürftig als Schreiber zu unterhalten. Fleiß und außergewöhnliche Begabung hoben ihn dann aber rasch zu hohen Stellungen empor. 1296 erhielt er bereits Sitz und Stimme im Rath seiner Vaterstadt. 1312 zeichnete er sich auch im Felde noch aus, wobei er sich das Vertrauen des Kaisers Heinrich VII. erwarb. 1314 ward er als Dichter gekrönt. Der Wechsel des Schicksals, der damals in Italien fast keinem großen Manne erspart blieb, sollte später auch ihn treffen. Eine jener Umwälzungen, von denen die italischen Städte so schwer heimgesucht wurden, trieb ihn 1325 in die Verbannung nach Chiozza, wo er 1330 auch starb. Seine zahlreichen historischen und poetischen, damals zum Theil Aufsehen erregenden Werke sind in so musterhaftem Latein geschrieben, daß man ihn hierin über alle seine Zeitgenossen, selbst über Petrarca gestellt. Zu ihnen gehören auch jene beiden Tragödien. Gleichwohl würde es für die Entwicklung des italienischen Dramas vielleicht förderlicher gewesen sein, wenn er wenigstens eine von ihnen, die Eccerinis [2]), in der Nationalsprache geschrieben hätte. Obschon er augenscheinlich dabei den Seneca zum Vorbild nahm und sie in dessen Styl zu dichten versuchte, sie auch, wie dieser, in Acte theilte und mit Chören versah, so ist der Geist, der ihn bei der Wahl und der Erfassung des Stoffes geleitet, doch ein durchaus nationaler, die Behandlung im Uebrigen aber fast noch die mittelalterliche. Es ist noch immer das bloße epische Aneinanderreihen von Begebenheiten, dieselbe abstracte Charakteristik, der Mangel

---

[1]) Burckhardt, a. a. O. S. 138.

[2]) Näheres darüber findet man bei Paolo Emiliano Giudici. Storia del teatro in Italia I. 180 und Klein, Gesch. d. Dram. V. S. 239.

an wirklichem dramatischen Leben, dieselbe Unbeholfenheit der Bewegung und der Entwicklung. Nur das Pathos des Senecadramas bietet dafür einen Ersatz und erzeugt hier und da selbst schon den Schein einer individuelleren Lebensäußerung.

Ezzelino, der Tyrann von Padua, ist im Grunde darin die einzige lebensvollere Gestalt. Alberico, sein Bruder, theilt zwar seine Verbrechen und seinen Untergang, nimmt aber in den ersten Acten kaum eine wesentlich andere Stellung im Organismus der Handlung ein, als der Vertraute der späteren französischen Vorzimmertragödie. Erst im letzten Acte wird er plötzlich zur Hauptperson. Das Gegenspiel ist durch lauter abstracte Figuren: Hauptleute, Soldaten, Boten, sowie einen Mönch vertreten. Das Hauptinteresse, welches sie darbieten, besteht fast immer nur darin, daß sich der Held an ihnen entwickelt. Auch daß dieser bereits im vierten Acte verschwindet und seine Erscheinung, sein Schicksal weder Furcht, noch Mitleid, sondern einzig Schrecken erregt, darf noch als Fehler bezeichnet werden. Gleichwohl ist der Dichtung ein tragischer Zug nicht abzusprechen, der in dem titanenhaften Trotz ihres Helden und in dem ebenso unheimlich, wie unaufhaltsam über ihn hereinbrechenden Schicksale liegt. Beides zwingt ein ästhetisches Interesse ab, welches dagegen der, ganz nur nach dem Muster des Seneca gearbeiteten, Achilleis fehlt.

Es geht hieraus hervor, daß Mussato in seiner Eccerinis auf dem besten Wege war, unter dem Einflusse der Alten aus dem mittelalterlichen Drama ein neues, nationales zu entwickeln. Auch ist anzunehmen, daß, falls er sie nur in italienischer Sprache geschrieben hätte, eine volksthümliche Wirkung nicht ausgeblieben sein würde. So aber wurde eine gelehrte Arbeit daraus, die wohl kaum jemals aufgeführt worden ist. Doch blieb sie nicht ohne Nachfolge, vielleicht selbst nicht ohne Einfluß.

Der hier angeschlagene national-politische Ton tritt in der weiteren Entwicklung der italienischen Tragödie noch öfter hervor, am stärksten bei dem größten der italienischen Tragiker, bei Alfieri. Die Dichter des 15. Jahrhunderts hielten aber besonders an dem von Mussato zugleich noch gegebenen Beispiele fest, den Stoff der Tagesgeschichte zu entlehnen. So wurde unter Anderem von Giovanni Manzini della Motta aus Lucca die Eroberung von

Cesena und der Sturz Antonio's della Scala, von Carlo Berardi Cesenati die Eroberung Granada's in seiner Historia Boetica (welche 1492 zu Rom aufgeführt wurde), und von Laudivio da Bezzano die Ermordung des Jacopo Piccinino in seinem De captivitate ducis Jacobi behandelt [1]). Derartige Stücke wurden aber auch bald in italienischer Sprache und zwar für die Aufführung geschrieben. Einige der uns davon erhalten gebliebenen scheinen ganz unmittelbar für die Feier irgend eines bestimmten politischen Ereignisses verfaßt worden zu sein. Dies geht z. B. aus der Vorstellung hervor, welche man nach Rückkehr des Herzogs Guidobaldo da Montefeltre aus der Gefangenschaft, am 19. Februar 1504 am Hofe zu Urbino gab. Sie hatte die Commedia del duca Valentino e di papa Alessandro VI. zu ihrem Gegenstand, in welcher dargestellt war: „wie Madonna Lucrezia nach Ferrara geschickt wurde; wie man die Herzogin zu den Hochzeitsfeierlichkeiten einlud; wie man sich des Staates zu bemächtigen kam; wie der Herzog das erste Mal wieder zurückkehrte und dann wieder abreiste; wie man den Vitellozzo und Andere vom Adel beseitigte; wie Papst Alexander starb und der Herzog Urbino in sein Land zurückkehrte" [2]). Ein anderes Beispiel dafür liegt aus einer etwas späteren Zeit in einem Drama des Francesco Mantovano vor, welches die Vertreibung Lautrec's aus Mailand (1521) behandelt und über welches Ancona ausführlich berichtet hat [3]).

Wie die Achilleis neben der Eccerinis, laufen neben diesen zeitgeschichtlichen, vom warmem Pulsschlag des Tagesinteresses belebten Stücken auch solche her, welche entweder selbst in der Stoffwahl direct auf die Nachahmung der Alten ausgingen, oder die Formen derselben mit dem alten scholastisch-allegorischen Geiste zu erfüllen strebten. Von ihnen will ich hier nur die Polixena des Leonardo

---

[1]) Siehe Ancona, Origini del teatro in Italia. Firenze 1872. II. S. 154 etc., bei dem sich auch von dem letztgenannten Stücke eine Inhaltsangabe findet.

[2]) Ancona, a. a. O. S. 158, nach Baldi, Vita di Guidobaldo, Milano 1821. II. 164 und Comentario quorandum etc., Codici vaticano citato dall' Ugolino, Storia de' Conti e Duchi d'Urbino. Firenze II. p. 128.

[3]) A. a. O. II. 159.

Bruni, die verloren gegangene Philologia des Petrarca, den Philodoxeos des Leonbattista Alberti (1414), die Progne des Gregorio Correro († 1464), die Philogenia des Ugolino di Parma, die Amiranda des Michele Alberto da Carrara namentlich anführen.

Ancona weist darauf hin, daß, trotz der modernen Tendenzen und der römischen Vorbilder, diese Stücke sich fast alle noch an das alte Mysteriendrama anlehnen, daß sie noch immer an der epischen Darstellungsweise festhalten, die Einheit des Ortes wenig beachten und, was die in italienischer Sprache verfaßten betrifft, fast durchgängig in Octaven und Terzinen geschrieben sind.

Es war aber unter Einwirkung der griechisch-römischen Schriftsteller und in Anlehnung an die mittelalterliche Form des Dramas noch eine andere Art dramatischer Dichtung entstanden, welche durch das ganze 16. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielte und schließlich noch deshalb von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung nicht nur des italienischen, sondern auch des ganzen neueren Theaters wurde, weil sich hauptsächlich aus ihr die Oper entwickeln sollte — ich meine: das Schäferdrama.

Im Jahre 1472 schrieb nämlich (nach Bettinelli) [1]) Poliziano seinen Orfeo, welcher zugleich das erste der uns bis jetzt bekannt gewordenen, in italienischer Sprache geschriebenen, weltlichen Dramen ist.

Angelo Ambrogini aus Monte Pulziano, nach diesem seinen Geburtsort oder dessen wohlschmeckendem Weine, Pulziano oder Poliziano [2]) genannt, wurde am 14. Juli 1454 geboren. Er hatte sich, nach dem 1464 erfolgten Tode seines Vaters, welcher ein Opfer der Parteileidenschaft wurde, durch eine kümmerliche Jugend zu ringen gehabt. Doch scheint er früh die Aufmerksamkeit Lorenzo's de' Medici erregt und dieser ihn bei seinen Studien auf

---

[1]) Delle lettere e delle arti mantovani. Mantova, 1774.

[2]) Isidoro del Lungo, La patria e gli antenati d'Angelo Poliziano im Arch.: stor. ital. Ser. III, Bd. XVI. S. 9. — Opera Aug. Politiani. Florenz 1499; sowie die Ausgabe der ausgewählten Dichtungen: Stanze, l'Orfeo etc. von Isidoro Lungo. Flor. 1867.

der Universität zu Florenz unterstützt zu haben, da einige seiner frühesten Gedichte demselben gewidmet sind. Seine Uebersetzung des Homer, welche die Bewunderung der Welt erregte, erschloß ihm aber auch noch dessen Haus und Herz. — Es ist hier nicht der Ort, auf die übrigen Schriften Poliziano's näher einzugehen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß er unter den Gelehrten seiner Zeit das bedeutendste dichterische Talent besaß und sich um die Dichtung, sowohl in italienischer wie in lateinischer Sprache, große Verdienste erwarb, ja daß er nicht nur ein gelehrter, sondern, besonders durch seine Ripetti, auch ein volksthümlicher Dichter war. Er starb als Kanonikus der Florentiner Kathedrale 1494, zwei Jahre nach dem Tode seines Wohlthäters und Freundes.

L'Orfeo gehört zu den frühesten Werken Poliziano's. Er liegt uns jedoch in zwei Gestalten vor. Die Form des ältesten unterscheidet sich noch wenig von der des Mysteriendramas. Auch erschien er nach Batines in erster Ausgabe unter dem Titel: Rappresentazione della favola Orfeo. Tiraboschi, welcher bezweifelt, daß Polizian denselben so früh gedichtet haben könne, muß wenigstens zugeben, daß er spätestens 1483 in Mantua aufgeführt worden ist. Es ist die Frage, ob die Umdichtung des Orfeo in eine fünfactige Tragödie, als welche er von dem Bibliothekar Pater Ireneo Affò in Parma in der Bibliothek seines Conventes zu Reggio aufgefunden und 1776 zu Venedig durch den Druck veröffentlicht wurde, von Polizian selbst herrührt, da die ältere Fassung noch in einer 1524 erschienenen Ausgabe vorliegt. Auch in dieser neuen Gestalt ist die von anderen Versmaßen unterbrochene Octavenform beibehalten, ebenso (worauf Ancona schon hindeutet) die annunziazione, die aber hier nicht wie bei der sacra rappresentazione in den Mund eines Engels, sondern in den des Götterboten Mercur gelegt ist. Auch wechselt die Scene darin. Von dem Drama der Alten traten dagegen die Chöre und das Pathos, sowie der höhere poetische, wenn auch noch nicht dramatische Styl hinzu. Bemerkenswerth ist noch eine lateinische Anrede Orfeo's zu Anfang

[1]) Man sagt, daß er mitten im Festlärm, gelegentlich eines Besuchs des kunstliebenden Cardinals Franz von Gonzaga in 2 Tagen entstanden sei.

des III. Actes [1]). Aus sich selbst hat aber der Dichter den Schmelz der Empfindung gegeben, durch ihn der Sprache all ihren Ton- und Klangzauber zu entlocken gesucht, für ihn die Wirkungen wechselnder Versmaße, Octaven, Terzinen und insbesondere die der freieren Canzonenform aufgeboten.

Das nach einer Fabel des Ovid gedichtete Stück wird mit einer vorbereitenden Hirtenscene eröffnet, welche von der zerstörenden Macht der Liebe handelt. Orfeo erscheint auf einem Hügel und singt (in der ältesten Gestalt) eine Hymne zu Ehren des Cardinals von Mantua, an deren Stelle in der späteren Ausgabe ein Chor getreten ist. Jetzt flieht Eurydice von einer Schlange verfolgt über die Bühne. Orfeo, ihr Geliebter, erfährt, daß sie den Bissen derselben erlegen ist und beschließt, überwältigt von Liebesschmerz, ihr in die Unterwelt nachzufolgen. Diese letztere wird hierauf sichtbar, und sicher war auf ihre Darstellung ein großer Theil des Erfolges der Dichtung berechnet. Orfeo stimmt hier vor Pluto und Proserpina ein rührendes Klagelied an, welches das Herz der letzteren erweicht. Er erhält die Geliebte zurück, doch wird ihr Besitz an die Bedingung gebunden, daß er seine Gattin nicht eher wieder ansehen dürfe, als bis er zurück auf die Erde gelangt sei. Er kann jedoch der Versuchung nicht widerstehen, und Eurydice geht ihm zum zweiten Male verloren. Dem erneuten Versuche, sie dem Hades wieder zu entreißen, stellt sich Tesiphone entgegen. Worauf Orpheus, in seiner Verzweiflung, die Liebe zum Weibe für immer verschwört. Ein rasender Mänadenschwarm stürzt, diesen Frevel zu rächen, jetzt auf ihn ein. Er erliegt dem Angriff desselben. Das Bacchanal schließt mit dem Siegesgelage der wüthenden Weiber, die sein Haupt im Triumphe davon tragen.

Schon Boccaccio hatte durch seinen Ninfale d'Ameto die Hirtendichtung in Aufnahme gebracht. Die Verbindung des Liebesidylls mit der Göttersage war durch das Studium Ovid's und Virgil's nahe gelegt. Später mochte die Einwirkung Theokrit's noch hinzutreten, bei welchem das Idyll so häufig die dialogische Form

[1]) Musa triumphales titulos, et gesta canamus
Herculis, et forti monstra subacta manu.
Ut timidae matri pressos ostenderit angues
Intrepidusque fero riserit ore puer.

gewonnen hat. Der Medicäische Kreis war dieser Dichtung besonders zugethan. Girolamo Benivieni (der von einigen der älteren italienischen Literarhistoriker, aber sicher mit Unrecht, auch der Vater der italienischen Komödie und Tragödie genannt worden ist) ging mit seinen Eklogen wohl allen anderen voran. Besonders aber zeichnete sich Lorenzo de' Medici darin aus, welcher die Gattung durch seine Nencia da Barbarino erweiterte und ihr den rusticalen volksthümlichen Charakter verlieh. Ihm widmete der Sienese Fiorino Boninsegni seine Felicità pastorale, nachdem ihm Luigi Pulci mit seiner ungleich schwächeren Beca da Dicomano schon nachgefolgt war. Der Natursinn Lorenzo's ist durch seine Neigung zum Landleben, durch seine anmuthigen Villenbauten hinlänglich dargethan. Er lag überhaupt in der Zeit. Bei ihm trat jedoch noch der Sinn für das Volksthümliche hinzu, obschon er dieses wohl auch aus politischen Motiven gepflegt haben könnte.

Eine Quelle für seine ländliche Dichtung hat Lorenzo, wie ich glaube, in den rusticalen Gesängen der bäuerlichen Bevölkerung des Landes, besonders den Mailiedern, gefunden. Auch mögen diese schon damals eine dramatische Form, in den Maispielen (dem maggio contadino) gewonnen haben, die ich nicht anstehe für die Quelle der egloghe rusticali und commedie rusticali zu halten, von denen eine Zahl sienesischer Drucke aus den Anfängen des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben ist und die wohl bisweilen auch commedie di Maggio genannt wurden. Es scheint, daß, ebenso wie die italienische Komödie sich aus zwei verschiedenen Quellen entwickelt hat: aus der comoedia palliata der Römer und aus den Stegreifspielen des Volkes, die möglicherweise in einem, wenn auch nur losen Zusammenhange mit der römischen Atellane stehen, dies auch mit den Schäferspielen der Fall ist, deren Keime theils in den Eklogen und Idyllen Virgil's und Theokrits, theils in den Mailiedern und Maispielen der ländlichen Bevölkerungen Toscana's und Umbriens liegen dürften und zwei verschiedene Zweige getrieben haben: das gelehrte mythologische Schäferdrama des Polizian und die egloga rusticale. Lorenzo de' Medici würde dann den ländlichen Mailiedern nur die höhere künstlerische Form in seiner Nencia, die dramatischen Dichter Siena's, besonders die Mitglieder der congrega de' Rozzi, aber den Maispielen (die

theils, weil sie Stegreifspiele waren, theils weil sie sich weder durch Ueberlieferung, noch durch den Druck erhielten, für uns verloren gehen mußten) eine künstlerischere dramatische Form gegeben haben.

Es ist nicht nothwendig, anzunehmen, daß Polizian durch die Dialoge des Theokrit zur Uebertragung der dramatischen Form auf die Hirtendichtung angeregt worden sei. Dramatischer Sinn würde die Anregung dazu schon in der epischen Form dieser Dichtungsart haben finden können. Ob diese neue Gattung des Dramas sofort große Nachahmung fand, ist schwer zu beurtheilen. Doch wurde bereits im folgenden Jahre der Cefalo des Niccolo da Correggio[1] am ferraresischen Hofe gegeben, und von Girolamo Stango 1490 ein Orfeo, sowie Phebo und Phetone, zur Aufführung gebracht; doch auch von noch anderen pastoralen Spielen des Ercole Pio, Antonio dell' Organo und des Tebaldeo ist aus dieser Zeit hier die Rede. Endlich werden im Jahre 1493 gelegentlich der Feierlichkeiten bei der Vermählung Lucrezia Borgia's noch solche Spiele erwähnt und obschon es zur Zeit an bestimmten Nachrichten fehlt, wird in Siena wohl auch schon vor Anfang des 16. Jahrhunderts die dramatische egloga rusticale vorgekommen sein.

Der Orfeo Polizians leitet noch dadurch eine neue Gattung des Dramas ein, weil er ein Singspiel ist, wozu möglicherweise um diese Zeit die sacra rappresentazione ebenfalls hinstrebte. Selbst die Keime zum späteren Singballet liegen in ihm, da sich sein letzter Act fast als solches schon darstellt. Die spätere Bearbeitung gibt den einzelnen Acten verschiedene, auf verschiedene Gattungen hinzielende Namen, als Pastorale, Ninfale, Eroico, Negromantico und Baccanale. Daß in die erste Bearbeitung auch schon die

---

[1] Der Titel, unter dem es erschien, ist: Fabula di Caephalo composta dal Signor Nicolò da Correggio a lo illustrissimo Don Hercole e da lui rappresentato al suo fiorentissimo populo di Ferrara nel MCCCCLXXXXVI a dì XXI. Januario. — Niccolo's Mutter war eine geborene Prinzessin von Este. Er selbst wurde wahrscheinlich 1450 geb. und starb 1508. S. über ihn Tirab. Biblit. Moden. II. p. 103. Der Inhalt des Cefalò findet sich bei Ancona, a. a. O. II. S. 144 und Klein, a. a. O. V. S. 41. Es ist die Fabel von Aurora, die sich in Cefalo verliebt, von diesem aber aus Treue gegen seine Gattin Procris verschmäht wird.

höfische Schmeichelei im Gewande der Allegorie mit Eingang fand, welche der Pastorale später eine so große Beliebtheit an den Höfen verlieh, ist schon berührt worden.

Nur wenig später, als sie, trat eine andere dramatische Dichtung auf, welche von vielen Literarhistorikern, so auch von Klein, als die erste Tragödie in italienischer Sprache und daher als Ausgangspunkt der italienischen Tragödie überhaupt betrachtet worden ist: der Timone des Grafen Bojardo.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano[1]) wurde in den ersten Tagen des Juni 1430 zu Fratta bei Ferrara geboren. Selbst reich und angesehen, stand er hoch in der Gunst der Herzöge Borso und Ercole I., in deren Dienste er trat. Er wurde von ihnen zu verschiedenen ehrenvollen Gesandtschaften verwendet, von letzterem aber im Jahre 1478 auch noch zum Statthalter von Reggio ernannt, wo er 1494 sein ruhmvolles Leben beschloß. Diesen Ruhm erlangte er freilich auf einem anderen Gebiete als dem dramatischen, mit dem wir es hier einzig zu thun haben. Auch ist wohl kaum nöthig, daran zu erinnern, daß der Dichter des Timone zugleich der Dichter des Orlando innamorato war. Die Titelangabe: „Commedia del Magnifico Conte Matteo Maria Bojardo, conte di Scandiano, tradotta da un dialogo di Luciano, a compiacenza dello illustrissimo principe Signor Ercole Estense, Duca di Ferrara“ bezeichnet den Timone zwar nur als eine Uebersetzung, doch ist sie, wie Klein eingehend[2]) dargethan, mehr noch als das, weil sie das Gespräch Lucians weiter fortführt, der Begebenheit hierdurch einen veränderten Ausgang gibt und dem entsprechend auch manches Frühere anders motivirt und anders beleuchtet. Auch wird man Klein Recht geben können, daß sich hierbei ein Gefühl für die Nothwendigkeit der Einführung von Schuld und Sühne in den Proceß der dramatischen Entwicklung zur Wirkung des Tragischen kundgibt, keineswegs jedoch, wie er glaubt, die bewußte Einsicht in sie, daher es auch nur zu einer mechanischen Anknüpfung dieser Momente, doch nicht zu einer organischen Verarbeitung derselben, um soviel weniger zu einer

[1]) Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia. V. II. p. III. p. 1436.

[2]) A. a. O. IV. 255 u. f.

wahrhaft tragischen Spannung und Wirkung kommt. In keinem Falle darf aber der Timone schon als ein wirkliches und vollständiges Originaldrama der Italiener angesehen werden;[1]) daher der Altersvorrang immer noch, so weit es sich heute beurtheilen läßt, der commedia La Floriana gebühren würde,[2]) welche von L. Riccoboni sogar bis in's Jahr 1400 zurückverlegt wird (wofür er die Begründung freilich schuldig geblieben ist). Sie erschien allerdings 1518 bereits in neuer Auflage (nuovamente impressa in Florentia e diligentamente emendato per Bartolomeo de Zanetti da Brescia). Abwechselnd in Terzinen, Octaven und anderen Versarten geschrieben, behandelt sie einen novellistischen Stoff von verworrener Erfindung, der an die ersten ähnlichen Stücke der Spanier erinnert.

Liebe, Eifersucht, Verrath sind die Hebel des dargestellten Vorgangs und seiner Verwicklung. Von dramatischer Bewegung ist kaum noch die Rede, die Begebenheiten sind unbeholfen aneinandergereiht. Ein schönes Mädchen, mit Namen Lizia, erregt die Eifersucht mehrerer Liebhaber. Dorio sucht sich des von ihr vorgezogenen Florio's durch Bestechung seines Dieners, Ligurgo, zu entledigen, der ihn in einen Hinterhalt lockt. Es handelt sich dabei aber keineswegs um seine Ermordung. Dorio begnügt sich, seinen Nebenbuhler, bis auf's Hemde ausgeplündert, in einem Walde dem Schicksal zu überlassen. Inzwischen wird Ligurgo aber auch noch zum Verräther an Dorio, indem er bei Lizia vorgibt, daß dieser den Florio heimlich gefangen halte. Lizia läßt Dorio in's Gefängniß werfen, wobei sie den wahren Hergang der Sache erfährt. Nachdem sie Rache dafür genommen, eilt sie,

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. S. 148) weist auch noch auf einen anderen Timone hin, welcher nach einem Briefe des Autors an Isabella Gonzaga vom Jahre 1497 um diese Zeit von Galeotto del Carretto (der auch noch andere Dramen geschrieben hat) gedichtet wurde und sich im Besitze der Gebrüder Campori in Modena befindet, nach Ancona's Urtheile aber nur eine Zusammenziehung des Lucian'schen Dialoges ist.

[2]) Quadrio nennt als ersten Dichternamen des italienischen Dramas den eines Mädchens, Giovanna d'Arcangelo di Fiore da Fabbriano, welche zwei Komödien geschrieben haben und kurz nach 1426 gestorben sein soll, was nur der Curiosität wegen hier erwähnt wird.

Florio aufzusuchen, der, nach Neapel gelangt und dort, aller Mittel zum Leben beraubt, in den Dienst eines reichen Edelmanns tritt ist, wo ihn Lizia nun sieht. Sie ist von der Aehnlichkeit überrascht, doch nicht überzeugt und sich zu versichern, daß sie sich wirklich nicht täuscht, spricht sie denselben um eine Gabe an, worauf die Erkennung und dieser noch eine zweite folgt, da Lizia in dem Gebieter ihres Geliebten auch noch den Vater wiederfindet, dem sie als Kind von Seeräubern geraubt worden ist.

Die Floriana blieb nicht ohne Nachfolge, wenn auch die nächsten Mittelglieder der von ihr ausgehenden Entwicklung verloren gegangen sind. Das erste Stück dieser Art, welches man bis jetzt aufgefunden, ist die Amicizia des Jacopo Nardi, welche 1494 in Venedig gegeben worden sein soll. Es liegt ihr die 97. Novelle des Boccaccio zu Grunde. Wie der Titel schon sagt, handelt es sich darin hauptsächlich um das Motiv der Freundschaft. Echino, welcher seinem Gastfreunde Lucio sein schönes Weib abgetreten hat, geräth fast unmittelbar darauf in solche Bedrängniß, daß er Hülfe bei diesem zu suchen kommt. Vom Scheine getäuscht, glaubt er sich jedoch von demselben vergessen. Als er daher durch das Zusammentreffen der Umstände zugleich für den Mörder eines Mannes gehalten wird, welcher soeben von seinen Spießgesellen im Streite über das Object eines gemeinsam begangenen Raubes erschlagen worden, verschmäht es der lebensmüde Echino, sich von dem Verdachte zu reinigen. Inzwischen hat aber Lucio von dem Schicksal des Freundes erfahren. Um ihn zu retten, gibt er sich selbst als den Schuldigen an. Das reuevolle Bekenntniß des wahren Mörders löst den Conflict und die Begnadigung dieses letzteren führt alles zum gütlichen Ausgang.

Ein anderes, nachweislich 1513 aufgeführtes, möglicherweise früher geschriebenes Stück dieses Dichters: I due rivali verdient schon deshalb noch unsere Aufmerksamkeit, weil es sich gewissermaßen als Gegenstück zu Goethe's Geschwistern darstellt. Zwei junge Leute lieben ein und dasselbe Mädchen, welches sich aber endlich durch die Zwischenkunft einer vierten Person als Schwester des einen von ihnen enthüllt, wodurch der Conflict seine Lösung erhält.

Beide Stücke spiegeln sich in zwei anderen: in der Commedia

dell' ingratitudine[1]) und in I due rivali des Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo, ohne daß ich zu sagen weiß, ob diese Aehnlichkeit eine nur zufällige und ob, wenn sie auf Nachahmung beruht, Nardi oder l'Araldo der frühere Dichter ist. Aus inneren Gründen möchte ich Araldo's Composition für die spätere halten, weil sich bei ihr ein dramatischer Fortschritt darin zeigt, daß die Entdeckung nicht äußerlich durch den Hinzutritt einer neuen Person, sondern durch die Entwicklung des inneren Conflictes herbeigeführt wird. In der Commedia dell' ingratitudine wird aber die Freundschaft durch doppelten Glückswechsel auf eine zweifache Probe gestellt. Klein sieht in den due rivali Nardi's und Araldo's den Versuch, im Gegensatze zu dem lasciven Lustspiel der Römer, ein ehrbares bürgerliches Drama in's Leben zu rufen. Das Ehrbare dieses Bestrebens würde in diesem Falle freilich mit der Einbuße an dramatischem Leben erkauft worden sein, was sich schon daraus ergibt, daß der einfache Stoff von beiden Dichtern zu fünf Acten ausgedehnt worden ist. Ancona sieht dagegen in diesen Stücken einen Versuch der volksthümlichen Farcendichter, sich und ihre Gattung in eine höhere Sphäre zu heben, was insofern Wahrscheinlichkeit hat, als l'Ottonajo auch Farcen schrieb. Was mich betrifft, so glaube ich, daß dieses novellistische Drama sich, wenn auch mit unter dem Einfluß der römischen Stücke, doch ganz naturgemäß, ohne jede Nebenabsicht, so aus den Farcen und sacre rappresentazioni, die ja ebenfalls manchen legendenhaften und novellistischen Inhalt in sich aufgenommen hatten, entwickelte, wie es dem Geiste der toscanisch-umbrischen Völker entsprach, und hier die allerdings nur dürftigen Keime zur Entwicklung eines national-italienischen romantischen Dramas vorliegen, die damals den Höhepunkt ihrer Entwicklung in der wahrscheinlich erst dem nächsten Jahrhundert angehörenden Commedia der Virginia des Bernardo Accolti fand, deren Betrachtung ich aber, des inneren Zusammenhangs mit den

---

[1]) Es liegt hiervon eine Ausgabe von 1526 vor, auf welcher der Dichter Giov. Bat. di Christophano Araldo della excelsa Signoria di Firenze genannt ist. Ebenso ist bei Mazzuchelli, (a. a. O. v. I. p. I. S. 931) der eine Ausgabe der Ingratitudine vom Jahre 1559 angibt, über diesen Namen Verwirrung. Ancona nennt den Battista Ottonajo auch unter den Farcendichtern der Zeit.

vorbenannten dramatischen Versuchen wegen, schon hier vorausnehmen will.

Bernardo Accolti, geboren 1465 in Arezzo, später längere Zeit in Florenz lebend, wo er zeitweilig die Stelle eines Herolds der Signoria bekleidete, war von so außerordentlicher poetischer Begabung, daß er sich selbst, in Uebereinstimmung mit der ihn bewundernden Welt, den unico Arentino nannte. Im Dienste der päpstlichen Kanzlei hatte er sich die Gunst Leo's X. in einem solchen Grade erworben, daß dieser ihm 1520 das Herzogthum Nepi verlieh. „Wenn er sang" — sagt Gregorovius [1]) von ihm — „strömte das Volk zum Vatican, dessen Thüren der Papst weit aufthun ließ." Er starb 1535.

Seiner Virginia, [2]) der er diesen Namen nach seiner von ihm über Alles geliebten Tochter gab, lag dieselbe Novelle des Boccaccio zu Grunde, welche auch Shakespeare in seinem „Ende gut, alles gut" wieder benützt hat. Die Schönheiten, die sie unzweifelhaft auszeichnen, sind aber fast nur allgemein poetische, nämlich lyrische-rhetorische. Accolti hatte noch ebensowenig, wie seine Vorgänger, einen deutlichen Begriff davon, daß der dramatische Vortrag einen anderen Ausdruck, einen anderen Styl verlange, als die übrigen Dichtungsarten. Hierin befand er sich immer noch ganz auf dem Standpunkte des mittelalterlichen Dramas, was sich schon allein aus der äußeren Form seiner Virginia ersehen läßt, deren Handlung trotz ihrer außerordentlichen Vereinfachung sich noch immer als ein bloßes episches Aneinanderreihen von Begebenheiten, nicht als ein Auseinanderentstehen, als dramatische Entwicklung darstellt, zumal sich der Dichter durchgängig der so undramatischen Versformen der Terzine und Octave bediente. Einzelne der darin vorgetragenen Reden umfassen bis zu 136 Versen. Der Inhalt aber ist etwa folgender:

---

[1]) A. a. O. VIII. S. 340.

[2]) Commedia del praeclarissimo Messer Bernardo Ascolti Aretino, Scriptore apostolico et Abbreviatore, recitata (gennajo 1494) nelle nozze de Magnifico Antonio Spannocchi, nelle inclyta citta di Siena. Klein gibt für das Jahr dieser Ausgabe 1524, Gregorovius 1518 an; Klein noch eine frühere vom Jahre 1513. Mir selbst hat eine Ausgabe vom Jahre 1535 vorgelegen.

Virginia, die Tochter eines Arztes, hat eine hoffnungslose Liebe zu Alessandro, dem Prinzen von Salerno, gefaßt. Da gibt ihr eine Erkrankung des Königs den Gedanken ein, diesen mittelst eines ihr von ihrem Vater hinterlassenen Elixirs zu heilen und dafür als Lohn die Hand des Prinzen zu fordern. Um Glauben zu finden, erklärt sie, den Feuertod erleiden zu wollen, falls die Heilung nicht in einem Tage gelinge, wogegen sie im anderen Falle die Erfüllung einer Gnade zu erbitten sich vorbehält. Das Glück ist ihr günstig, der König genest und sie stellt ihre Forderung. Der Prinz, der ihr jedoch nur gezwungen die Hand reicht, verläßt sie unmittelbar nach erfolgter Vermählung und schlägt seinen Wohnsitz in Mailand auf. Virginia sendet ihm Boten nach und erfleht seine Rückkehr, aber vergeblich. Er schwört in einem an sie gerichteten Briefe, sie nicht eher als seine Gattin anerkennen zu wollen, bis sie sich in den Besitz des Ringes gesetzt, den er an seinem Finger zu tragen pflege, und ihm einen Sohn zu zeigen vermöge, den er mit ihr gezeugt habe. Virginia eilt nun in ihrer Liebesnoth selber nach Mailand, um hier ihren Gatten in den Netzen einer Courtisane zu finden, die sie jedoch überredet, ihr Nachts den Platz bei dem Prinzen zu räumen, der, ohne es zu ahnen, nun ehelichen Umgang mit ihr pflegt; wodurch sie befähigt wird, den Schwur desselben zu lösen. Der Prinz, von der Beharrlichkeit ihrer Liebe gerührt, vergibt die Ueberlistung und erfüllt sein Versprechen.

So undramatisch der Vortrag Accolti's auch ist, so zeigt er doch hier und da Sinn für scenische Wirkung. So weiß er z. B. in dem Leser sehr geschickt eine Spannung auf den Ausgang der Cur dadurch zu erregen, daß er einen Ritter, welcher Virginia liebt und an dem glücklichen Ausgang zweifelt, seinen Entschluß, den Feuertod mit ihr theilen zu wollen, in schwungvollen Octaven zu erkennen geben läßt. Grade hier aber zeigt sich zugleich der Mangel an wahrhaft dramatischem Sinn, weil dieses Motiv für die Entwicklung der Begebenheit ganz unfruchtbar bleibt und nur der momentanen Situation dient.

Obschon sich Composition und Vortrag all dieser Stücke an die Darstellungsweise des mittelalterlichen Dramas, der sacra rappresentazione, anlehnen, so macht sich doch schon dabei das

Streben nach größerer Einfachheit, nach individuellerer Charakteristik, nach reicherem, individuellerem Empfindungsausdruck bemerklich, wenn dieser auch fast ganz durch die ihn überwuchernde Rhetorik wieder erstickt wird. Das mittelalterliche Drama selbst haben diese Versuche aber nicht zu verdrängen vermocht, wie sie bis Ausgang des Jahrhunderts fast nur auf die Höfe beschränkt blieben, wogegen die sacre rappresentazioni und die Contraste, frottole, farse sich fest in der Gunst des Volkes behaupteten. Fanden wir doch sogar, daß jene ersteren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Werken eines Feo Belcari grade erst recht zur Blüthe gelangten und sich in ihnen noch immer jener fromme innige Geist, welcher so viele der laudi drammatichi auszeichnet, lebendig erhalten hatte. Selbst Lorenzo de' Medici, dieser begeisterte Förderer des Studiums des Alterthums, schrieb, theils unter dem Einflusse dieses Geistes, theils in seinem Streben nach Volksthümlichkeit, noch im Jahre 1489, zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Maddalena, seine Rappresentazione di St. Giovanni e Paolo und auch Bernardo und Antonia Pulci schlossen sich dieser Thätigkeit an. Es hängt wohl hiermit und mit dem demokratischen Geist zusammen, welchen die Medicäer immer noch schmeichelten, daß in Florenz, welches damals der Mittelpunkt der humanistischen Studien war, der Renaissance des Dramas länger als an anderen Orten zurückgehalten erscheint, wenn es auch wieder toscanische Gelehrte und Dichter waren, welche sie anderwärts hauptsächlich förderten. Erst 1488 hören wir von der Aufführung eines römischen Stücks, die Menächmen des Plautus, welches Paolo Comparini in Florenz von seinen Schülern aufführen ließ und zu welchem Polizian einen Prolog geschrieben hatte. Eine Stelle des letzteren spielt auf die Anfeindungen an, welche die Vertreter der classischen Dichtung hier von den Frommen und den Mönchen (wahrscheinlich ist Savonarola gemeint) zu erleiden hatten.

Wie sehr sich die in Florenz üblichen Schauspiele zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch von denen anderer Städte Italiens, z. B. Ferrara's, unterschieden, geht aus einer Zuschrift des Priors des Benedictinerklosters in Florenz an den Herzog Ercole vom Jahre 1503 hervor, womit er diesem ein Packet solcher Schauspiele sandte, nur damit sich derselbe von diesem Unterschiede zu überzeugen

vermöchte.[1]) Besonders früh hatte sich der Hof von Mantua durch die Förderung des Dramas der Alten und des unter dem Einflusse desselben sich ausbildenden neuen Dramas hervorgethan. Ihm war dann der ferraresische Hof und die hohe Geistlichkeit gefolgt, wie denn die Geistlichkeit seit Sixtus IV. die Studien des Alterthums und die Pflege der Kunst fast ganz an sich gerissen und Rom für längere Zeit zum Mittelpunkte der Renaissance gemacht hatte, welche zwar hierdurch auf den Gipfel ihres Ruhms, zugleich aber auch ihrem Verfalle zugeführt wurde. Schon 1478 ließ der Cardinal Rafaello Riario lateinische Schauspiele theils in dem Hofe seines Palastes, theils an anderen Orten aufführen, zu welchem Zwecke er eine bewegliche Bühne hatte construiren lassen.[2]) Große Verdienste um die Einführung der römischen Schauspiele erwarb sich hier ferner Pomponio Leto, der sie von seinen Schülern aufführen ließ. Die Darstellungen der Pompomancii, so wurden diese nach ihm benannt, erfreuten sich gradezu eines weithin reichenden Rufs. Besonders werden von ihnen die Vorstellungen der Asinaria des Plautus und des Hippolytus des Seneca hervorgehoben. Der Schauplatz dieser Aufführungen war theils im Hofe des Pomponius selbst und in den Höfen der Cardinäle, theils auf dem Quirinal, in der Engelsburg, ja selber im Vatican. So sah Sixtus IV. 1484 im Hofe desselben die Geschichte Constantins darstellen. Doch wurden auch fremde Schauspieler zugezogen, z. B. 1473 vom Cardinal Pietro Riario florentinische Darsteller, welche unter Anderem eine Passion in lateinischen Hexametern von Campagna di Cristo aufführten, sowie später unter Leo X. sienesische Handwerker.[3]) Denn die Darstellungen der Farcen wurden damals in den toscanischen und umbrischen Städten ebenso von den Zünften gepflegt, wie die sacre rappresentazioni von den frommen Gesellschaften.

Es scheint, daß die Vorliebe für theatralische Darstellungen in den letzten Jahren der Regierung Sixtus' IV. in Rom ihre Höhe

---

[1]) v. Reumont.

[2]) Die Angabe Kleins (a. a. O. IV. S. 249), daß dieses Theater ein feststehendes im Forum gewesen sei, ist nach Gregorovius (a. a. O. VIII. S. 620) eine irrige.

[3]) Wahrscheinlich Mitglieder der Gesellschaft de' Rozzi.

erreichte, sich unter Alexander VI. noch forterhielt, unter Julius II., welcher die wieder hervorgetretenen Thierkämpfe begünstigte, zeitweilig in den Hintergrund trat, um unter Leo X., in einem wesentlich anderen Geiste, einen neuen Aufschwung zu nehmen. Die Aufführungen von Carlo Berardi's Historia Boetica und Ferdinandus veratus, so wie des Hippolytus des Seneca, in welchem Tommaseo Inghirami sich so in der Rolle der Phädra auszeichnete, daß ihm der Name Fedro verblieb, fielen noch in die Zeit Sixtus' IV. Bis hierher waren es immer nur Vorstellungen in lateinischer Sprache. Jetzt aber begann man, vielleicht aus Rücksicht für die Damen, die italienischen Uebersetzungen den Originalen bei der Darstellung vorzuziehen.

Eine lateinische Komödie, welche [1]) schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts von Secco Polentone zu Padua in Prosa verfaßt worden sein soll, erschien 1482 in's Italienische übersetzt unter dem Titel Catinia, wohl das erste Beispiel einer Prosakomödie und einer Uebersetzung aus dem Lateinischen in die Vulgärsprache. Im Jahre 1486 ließ Herzog Ercole I. die Menächmen des Plautus aufführen, die er dann selbst übersetzte. Dies geschah später in seinem Auftrage auch mit dem Amphitruo, den Pandolfo Collenuccio aus Pesaro in terza rima übertrug und der 1487 in Ferrara zur Aufführung gebracht worden ist. Ferner mit den Lustspielen der Casina und Mostellaria des Plautus durch Girolamo Berardo. Auch Battista Guarino, ein Vorfahr Guarini's, des Dichters des Pastor fido, wurde mit derartigen Aufträgen betraut.

Dergleichen Vorstellungen waren fast immer nur gelegentlich zur Feier bestimmter Feste angeordnet worden, daher man sie bisweilen mit ganz außergewöhnlichem Glanz zur Darstellung brachte, der zu der scenischen Einfachheit dieser Stücke in keinem Verhältniß stand. Dies veranlaßte die Umrahmung derselben mit besonderen hierauf berechneten Vor- und Zwischenspielen, auf die ich jedoch erst später etwas näher eingehen kann. Gegen Ausgang des Jahrhunderts suchte man aber durch diese Aufführungen auch noch dem Carneval einen besonderen Schmuck zu verleihen, wodurch sie einen regelmäßigeren, zum Theil auch einen öffentlicheren Charakter

[1]) Nach Ruth, a. a. O. II. S. 108.

gewannen. Dies begünstigte natürlich die Aufnahme des Lustspiels, sowie dessen Ausgelassenheit. Rom und die Höfe von Mantua, Ferrara und Urbino scheinen auch hierfür das Beispiel gegeben zu haben.

Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erfuhr das mittelalterliche Drama durch diese verschiedenen Einflüsse eine tiefer in dasselbe eingreifende Umgestaltung Erst jetzt verweltlichte die sacra rappresentazione in dem Maße, daß sie sich zuweilen nur noch durch die ihrem Inhalte angehängte kirchliche, religiöse oder auch nur moralische Beziehung vom weltlichen Drama unterschied. Erst jetzt fing man an, die Stoffe dazu vorzugsweise den Novellen- und Fabliauxdichtern zu entlehnen und die mythologische Allegorie, wenn auch nur als poetischen Schmuck, in sie einzuführen. Zugleich nahm die Darstellung einen immer mehr auf die Schaulust berechneten oder auch einen musikalischen Charakter an, so daß sie theils zum Ausstattungsstück, theils zum Singspiel entartete. Doch auch die Moralitäten, Streitgespräche und Frottole bildeten sich immer mehr zu dem um, was wir heute Farce, Schwank oder Posse nennen würden. Wo die lehrhafte Absicht bestehen blieb, wurde sie doch nicht mehr wie früher in der Form der Abstraction ertheilt, sondern sprang unmittelbar aus den, dem Leben des Tages entnommenen Vorgängen hervor, wie das z. B. in einer Farce der Fall ist, welche unter dem Titel: „Questa è una farsa recitata agli excelsi Signori di Firenze, nella quale si dimostra, che in qualunque grado, che l'Uomo sia, non si può quietare e vivere senza pensieri,“ 1520 in Florenz erschien. [1]) Bisweilen schlägt, um zu der moralischen Wendung zu kommen, der Possenton auch in sein Gegentheil, ja in das Grausige um, wodurch das Ganze den Charakter des Tragikomischen gewinnt. So in der Rappresentazione di Biagio contadino,[2]) in welcher ein geiziger Bauer von einer Schaar muthwilliger Bürger, deren einer von ihm übervortheilt worden, in der Weise gefoppt wird, daß sie sich als Teufel verkleiden und ihn in solcher Gestalt nächtlich bei seinem Feigenbaum überfallen,

---

[1]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 174, der von ihr sagt, daß sie im Style des Jacopo del Bientina geschrieben sei, eines Zeitgenossen und Landsmanns Ottonajo's.

[2]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 191.

bei dem, als seinem theuersten Schatz, er in der Reisezeit Wache hält. Hier läßt nun Belzebub die anderen Teufel Rechenschaft ablegen von dem, was sie an diesem Tage gethan und jeder erhält zur Belohnung eine so ansehnliche Zahl von den Früchten des Baums, daß für den letzten derselben schon nichts mehr übrig ist und Belzebub ihn bedeutet, den Biagio dafür selber zu fressen. Dieser geräth darüber in solche Angst, daß er, den Teufel immer an seinen Fersen, verzweifelt nach Hause stürzt und dort in den Armen seines Weibes verscheidet, von wo nun ein wirklicher Teufel die Seele des armen Biagio erbarmungslos nach der Hölle schleppt, das Stück aber mit einer moralischen Betrachtung schließt.

Alle diese Farcen, auch die rein weltlichen, wie roh sie ihrer Erfindung und ihrem Gegenstande nach sein mochten, waren aber metrisch behandelt. Bientina,[1]) Barlachia und Ottonajo werden als beliebte florentinische Dichter derselben genannt. Am neapolitanischen Hofe, wo, wie Ancona sagt, die Könige ihre Tragödien nur zu oft selbst in grausiger Wirklichkeit in Scene setzten, wurde die farsa cavajole[2]) sogar hoffähig, weil Tyrannen, die sich auf das Volk stützen, dessen Gewohnheiten schmeicheln, um hierdurch volksthümlich zu werden. Diese Farcen, welche den Atellanen der Römer verglichen worden sind, wurden hier schon seit lange gepflegt. Einzelne von den erhalten gebliebenen reichen bis in's 14. Jahrhundert zurück.[3]) Pietro Antonio Caracziolo zeichnete sich darin aus. Es scheint, daß wir in ihm einen Berufsschauspieler sehen, (den ersten, von dem uns dann der Name erhalten geblieben wäre), da es auf einer Farsa desselben heißt, er habe sie mit seinen vier Schülern gespielt. Denn es ist nicht zu bezweifeln, daß neben den kunstmäßigen Spielen der Kirchen und frommen Gesellschaften, der Höfe und des Adels, der Zünfte und Bürger schon lange zwanglosere Spiele gewerbsmäßiger Schauspieler herliefen, sei es, daß diese nur gelegentlich, bei den Festen, mit ihren Künsten hervortraten oder, von Ort zu Ort im Lande herumreisend,

---

[1]) Von Bientina gibt es den Druck einer Commedia Fortuna Firenze 1583, die Ancona als Farce charakterisirt. (a. a. O. II. S. 252.)

[2]) Nach Palermo soll cavajole von La Cava, einem kleinen bei Neapel gelegenen Orte herkommen.

[3]) Ancona gibt verschiedene Titel von ihnen an.

überall, wohin sie nur kamen, eine festliche Stimmung gleich mitbrachten.

Luigi Riccoboni hat es sogar in seiner Histoire du théâtre italien wahrscheinlich gemacht, daß der italienische Arlecchino direct vom römischen Centunculo stamme und der Name Zanni, den man in Italien dem Arlecchino und Scapino zu geben pflegte, nur eine Umbildung des Sannio der Alten sei, d. i. des Possenreißers, der in den Mimen den Vortrag des Redenden mit karrikirenden Gesten zu begleiten hatte. Für ein höheres Alter der Stegreifkomödie der Italiener spricht aber noch, daß sie gleich in einer gewissen Vollendung in das Licht der Geschichte tritt. Unmöglich kann die commedia dell' arte, wie wir sie kennen, die Erfindung und das Werk eines Einzelnen sein.

Die Elemente dazu, d. i. bestimmte feststehende Masken, in denen man, sei es einzeln oder in scenischen Dialogen, durch volksthümliche Improvisation das Volk zu belustigen suchte, hat es gewiß schon früher gegeben. Auch ist im Prolog zum Cocchio, welcher von Einigen (wahrscheinlich mit Unrecht) dem Benivieni [1]) zugeschrieben wird, von istrioni, prezzolati, vagabondi, canzonieri die Rede „di che è tanta copia oggi in tutte le principali città di Italia.“ [2])

Der Italiener ist vermöge der außerordentlichen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit seiner Mimik und Geste schon von der Natur wie zum Schauspieler, besonders zum komischen Schauspieler gemacht. Er besitzt für das Einseitige, Zweckwidrige, Lächerliche der Erscheinung eine ganz außergewöhnliche Schärfe der Beobachtung und eine überraschende Leichtigkeit, das glücklich Beobachtete in belustigender oder verspottender Weise bald fein, bald übertreibend wieder zu geben. Auch bildete das Spottgedicht überhaupt einen nicht unwichtigen Theil der mittelalterlichen Dichtung. Dieser Richtung kam aber jetzt der Geist der Zeit noch in besonders begünstigender Weise entgegen. Satire und Spottlust wurden theils durch die in's Uebermaß schießende Entwicklung des individuellen Lebens genährt und zu äußerstem Uebermuth oder zu rücksichts-

---

[1]) Von Ancona widerlegt. (a. a. O. II. S. 254.)

[2]) Ancona, a. a. O. I. S. 344.

losester Bitterkeit gereizt, theils durch die Einseitigkeiten desselben, die jetzt in ungleich markirterer und mannigfaltigerer Weise als früher hervortraten, dazu auf- und herausgefordert. Die Satire, die Parodie, die Burleske entsprachen mithin sowohl dem Geiste der Zeit, als dem Naturel des italienischen Volkes. Besonders war Florenz, die geistig bewegteste Stadt im 15. Jahrhundert, durch seinen Witz, seine Spottsucht und seine Spötter und Lustigmacher berühmt. „Scharfe Augen und böse Zungen" heißt es bei Burckhardt, [1]) ist das Signalement des Florentiners. Schon vor jenem berühmten Barbier, dem Burchiello, hatte sich hier ein Pfarrer, Namens Arlotto Mainardi, durch seine „facezie“ Berühmtheit erworben. Bald wurde der Witz aber von der Gasse und aus der Taverne auch an die Höfe gebracht. Bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte der Hofnarr Gonella am Hof zu Ferrara. Hieraus läßt sich schließen, von welcher Beschaffenheit und Wirkung die Späße der gleichzeitigen Stegreifspieler gewesen sein mögen, die sich im Gegensatze zu den kunstmäßigen Bühnendichtern der Sprache des gewöhnlichen Umgangs, der Prosa, und sicher auch der Dialekte und ihrer Contraste bedienten. Sie werden ihre Darstellungen wahrscheinlich auf kleinen beweglichen Bühnen im Freien oder auf einem leichten Gerüste gegeben haben. Doch auch die Zünfte schlugen ihre Bühnen meist nur im Freien auf, wie ja selbst die Darstellungen der Vornehmen anfangs nur in den offenen Höfen ihrer Paläste stattfanden, welche den Vortheil boten, daß die Galerien und Fenster der Stockwerke als Logen für die Zuschauer benutzt werden konnten. Später wurden sie aber auch in's Innere der Paläste, in Zimmer und Säle verlegt. So fand bei der zweiten Vermählung der Lucrezia Borgia eine Aufführung des Menechino in einem Zimmer und ohne irgend welche scenische Vorrichtung statt, „perchè la camera non era capace.“ Die sacre rappresentazioni wurden zwar zum Theil in den Kirchen (so in Florenz in den Oratorien von S. Spirito, S. Felice und del Carmine) zum Theil aber auch auf den Plätzen vor den Kirchen zur Aufführung gebracht. In Rom war es hauptsächlich immer noch die Brüderschaft del Gonfalone, in Modena die von S. Pietro Mar-

---

[1]) A. a. O. S. 120.

tire, andere in anderen Städten, welche diese Darstellungen aufführten.

Die Regelmäßigkeit und der öffentliche Charakter, welchen die weltlichen Spiele gewonnen hatten, scheint zu Vereinigungen geführt zu haben, die deren Ausführung in die Hand nahmen. Einzelne dieser Vereinigungen stellten sich unter den Schutz einer Kirche, deren Namen sie führten, vielleicht um das Recht zu gewinnen, auch geistliche Spiele aufführen zu dürfen. Besonders in Florenz haben wir vielen Benennungen dieser Art zu begegnen. So der Compagnia di S. Francesco, S. Bastiano, S. Jacopo, S. Alberto, S. Niccolò, dell' Agnese, della purificazione, dell' Orvoiuolo etc. Andere nahmen dagegen weltliche Namen, meist scurriler Art, an, von denen die compagnie de' Rozzi (der Groben) und degl' Intronati (der Blödsinnigen), beide in Siena, wohl zu den ältesten gehören. Später eigneten sie sich zum Theil die Namen congrega und accademia an; die Compagnia de' Rozzi jedoch erst 1531 den Namen der congrega und fast ein Jahrhundert später den der accademia.[1]) Die Masse der im folgenden Jahrhundert entstandenen Akademien ist eine ganz ungeheure. Man kann ihre Namen bei Quadrio und bei Tiraboschi[2]) verzeichnet finden. Nicht alle diese Akademien verfolgten schauspielerische Zwecke, wie gleich die bedeutendste von ihnen, die von Lionardo Salviati gegründete Accademia della crusca (die Kleienakademie) beweist, deren Name auf ihren vornehmsten Zweck, die Sprachreinigung, hindeutet. Wir werden im Laufe dieser Darstellung verschiedene dieser Gesellschaften und Akademien zu berühren haben. Ihre Zusammensetzung war eine

---

[1]) Die Annahme, daß Leo X. alljährlich Schauspieler der Accademia de' Rozzi nach Rom kommen ließ, wird durch diese den Mittheilungen Palermo's (I manoscritti palatini etc.) entnommene Angaben berichtigt. Nach ihm sind es sienesische Handwerker gewesen, aus denen dann möglicherweise die Congrega de' Rozzi hervorging. Die Spiele, die Palermo von ihnen vorfand, sind meist nur schwankartige Streit- oder Gesprächsspiele. Die Accademia de' Rozzi, von welcher 1775 eine Geschichte (Storia dell' Accademia de' Rozzi, Siena) erschien, machte sich nämlich später durch die Herausgabe der Theaterstücke ihrer Mitglieder verdient. Das Verzeichniß aller der davon gedruckt oder handschriftlich noch vorhandenen Stücke ist in jener Geschichte aufgenommen. Siehe auch Quadrio, Della Storia e delle ragione d'ogni poesia. III. S. 63.

[2]) A. a. O. VII. S. 203. Er gibt auch die Literatur davon an.

verschiedene, das Talent aber brach sich überall Bahn. Zunächst wohl nur aus Dilettanten gebildet, entwickelte sich dieser Dilettantismus bei einzelnen aber bald zum Berufe. Sie nöthigten die Höfe, sich ihrer zu bedienen, zum Theil vielleicht auch die Berufsschauspieler, sich ihnen anzuschließen. Möglich, daß sie sich dann hier und da der Stegreifspiele dieser letzteren bemächtigten, worauf z. B. der Umstand hindeutet, daß man dem Cherea die Erfindung der commedia dell' arte zuschreibt und Ruzzante Maskenkomödien schrieb (worauf ich später zurückkomme), oder daß umgekehrt die Berufsschauspieler ihre Stegreifspiele unter dem Einfluß der kunstmäßigen Stücke der compagnie und academie verbesserten und weiter ausbildeten und aus letzteren Truppen reisender Berufsschauspieler hervorgingen oder den Charakter derselben gewannen.

So scheinen die Schauspieler des ferraresischen Hofs, die früher aus Cavalieren und Beamten desselben bestanden, im letzten Jahrzehnd des 15. Jahrhunderts schon Berufsschauspieler gewesen zu sein oder sich doch zu diesen allmählich umgebildet zu haben, da sich der Herzog von Mailand dieselben zu einem Feste erbat, der Herzog Ercole in einem Briefe an Franz von Gonzaga, vom 5. Februar 1496, aber bedauert, diesem gewisse von ihm erbetene Copien plautinischer und terenzianischer Stücke nicht schicken zu können, weil die Schauspieler, welche sie aufführten, sich nach aller Herren Länder, besonders nach Neapel, und Frankreich zerstreut hätten, um ihre Künste weiterzutragen. [1]) Von Rom wissen wir bereits, daß hier damals Inghirami vor allen anderen glänzte und die Pompomancii sich eines weitreichenden Rufes erfreuten. Von Caracziolo in Neapel war auch schon die Rede. Hier, sowie in den Städten Umbriens und Toscana's, besonders in Siena, vielleicht auch schon jetzt in Venedig [2]) scheint die eigentliche Heimath der volksthümlichen Spiele gewesen zu sein, von wo sie sich aber schon damals weiter verbreitet hatten.

---

[1]) Tiraboschi, a. a. O. T. VI. p. III. S. 1325. Einige dieser Schauspieler werden hier namentlich angeführt, so Zacchagnino, Scarlattino, Pignatta und Ruino, von denen der letztere damals in Frankreich war.

[2]) Die Nachricht Sansovino's, daß in Venedig die Schauspiele erst nach

IV.

Das Lustspiel der Italiener im sechzehnten Jahrhundert.

Die commedia erudita: Bibbiena; Lodovico Ariosto; Ercole Bentivoglio; Luigi Alamanni; Benedetto Varchi; Lorenzo II.; Battista Gelli; Machiavelli; Aretino; Lodovico Dolce. — Veränderter Geist der Zeit; Restauration der Kirche; die Inquisition; Einschränkungen des Schauspiels. — Die Lustspieldichter der florentinischen Schule: Agnolo Firenzuola; Cecchi; Grazzini, gen. il Lasca; Francesco d'Ambra; Lionardi Salviati; Rafaello Borghini. — Das romantische Lustspiel: Ricchi; die Accademia de' Rozzi und degli Intronati in Siena; die Commedia degli Ingannati; Niccolò Secco oder Secchi; Alessandro Piccolomini; Sforza d'Oddi; Girolamo Parabosco. — Ausbreitung der dramatischen Spiele. — Neapolitanische Lustspieldichter: Giordano Bruno; G. B. Porta. — Rückblick auf das Lustspiel des vorliegenden Zeitraums.

Wir haben gesehen, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts unter dem Einflusse des Dramas der Alten und in Anlehnung an die Formen des mittelalterlichen Dramas, sowohl aus diesem, wie jenem, verschiedene Formen und Arten eines neuen weltlichen Dramas entstanden, welche mehrentheils von einem gelehrt-höfischen, zum Theil aber auch von einem national-politischen und national-romantischen Charakter waren.

Die Entwicklung, welche die epische Dichtung unter dem Einflusse der nordfranzösischen und spanischen im 15. Jahrhundert nahm und welche durch die Dichtungen der Reali di Francia des Buovo d'Antona, des Morgante maggiore Luigi Pulci's, des Orlando innamorato Bojardo's, sowie später durch den Orlando furioso Ariosto's bezeichnet wird, schien der Ausbildung eines romantisch gefärbten nationalen Dramas günstig zu sein. Doch war es von diesen drei Dichtern wohl nur dem Bojardo wahrhaft ernst mit der von ihm geschilderten romantischen Welt, während Ariosto die seine schon ironisch beleuchtet, Teofilo Folengo in seinem Orlandino, Francesco Berni in seinem Orlando innamorato dieselben aber nur noch parodistisch behandelt. Zwar werden wir das romantische Drama sich auch noch jetzt weiter entwickeln sehen, doch läßt sich

---

1500 eingeführt worden seien, ist jedenfalls unrichtig. Schon in dem letzten Jahrzehend fanden hier bei Gelegenheit eines Besuchs des Herzogs Lodovico Sforza Schauspiele auf öffentlichen Bühnen statt.

schon aus dem Verhalten des bedeutendsten Vertreters des romantischen Epos, aus dem Verhalten Ariosto's zum Drama erkennen, wie wenig dieses letztere von jener romantischen Strömung zu hoffen hatte, da grade er zu den Begründern der zunächst ganz höfischen commedia erudita, des gelehrten, des aus dem Studium der Komödie der Alten und nach ihrem Vorbilde entstandenen Lustspiels gehört.

Man hat öfter darüber gestritten, ob er oder Bernardo Dovizio den ersten Schritt hierzu that. Wie Fernow [1]) nachgewiesen, muß Ariosto bereits 1494 an seinem ersten Lustspiel, La Cassaria, gedichtet haben. Gewiß aber ward es von ihm noch vor 1498 zu Ende geführt, weil er in diesem Jahre bereits ein zweites Lustspiel: I Suppositi, gedichtet hat. Erst 1508 wurde jedoch die Cassaria und ein Jahr später I Suppositi zur Aufführung gebracht, während nach Tiraboschi die Calandria des Dovizio schon zwischen 1504 und 1508 in Urbino aufgeführt worden ist, nach Fernow freilich nur kurze Zeit später als in der sie geschrieben worden, wogegen sie nach dem Urtheile der Zeitgenossen eine Jugendarbeit des 1470 geborenen Dichters gewesen sein soll. Ohne hierdurch die Altersfrage beider Stücke, der Cassaria und der Calandria, entscheiden zu wollen, will ich mich der Darstellung der älteren Literarhistoriker anschließen und die Calandria voranstellen.

Bernardo Dovizio (oder auch Divizio) [2]) nach seinem Geburtsort Bibbiena (im Casentinischen), in dem auch Berni das Licht der Welt erblickte, Bibbiena genannt, wurde am 4. August 1470, vier Jahre vor Ariosto, acht vor Trissino geboren. Obschon von niedriger Herkunft schwang er sich bald durch Geist, Talent und die Liebenswürdigkeit seiner Natur zu höheren Stellungen auf und gewann, wie man sagt, als Secretär des Cardinals Giov. de' Medici solchen Einfluß auf die Erwählung des letzteren zum Papste (Leo X.), daß dieser ihn aus Dankbarkeit noch in demselben Jahre (1513) zu seinem Schatzmeister und zum Cardinale ernannte. Dovizio hatte beim Ersteigen jeder Sprosse der Leiter, die ihn zu

[1]) Leben Lodovico Ariosto's. Zürich 1809. S. 26.

[2]) Ruth, a. a. O. II. S. 519. Ginguené, a. a. O. T. IV. S. 164. Klein, a. a. O. IV. S. 392.

dieser letzten Ehre geführt, ganz wie sein Herr gedacht, der beim Besteigen des päpstlichen Stuhls zu seinem Bruder gesagt hatte: „Laßt uns, da wir nun Papst, auch des Lebens genießen!" Er war der Liebling der schönen und leichtfertigen Frauen Roms, er hatte sie mit all ihren Reizen und Fehlern kennen gelernt und wenn er sie nun eben so schamlos in ihrer Schamlosigkeit darstellte, so wußte er, daß auch noch dies sie ergötzen würde. Bibbiena war, wie Gregorovius sagt, der eigentliche Freudenmeister und Director aller Lustbarkeiten, besonders des Carnevals und Theaters am Hofe Leo X. und doch schreibt man diesem seinen am 9. November 1520 plötzlich erfolgten Tod zu. Man sagt, daß Bibbiena in geheime Unterhandlung mit Franz I., dem Gegner des Papstes, getreten sei, und dieser sich hierfür gerächt und durch Gift desselben entledigt habe. Bibbiena's Calandria [1]) gehört zu den unzüchtigsten Stücken. Ebendeshalb gibt sie zugleich einen Maßstab für die Beurtheilung der Sitten der Zeit, da sie nicht nur zuerst vor den Damen des feinen Hofs von Urbino, sondern auch zu Ehren der Prinzessin Isabella Gonzaga am päpstlichen Hofe zu Rom aufgeführt wurde, welche an ihr so großes Gefallen fand, daß sie sowohl in Mantua, als bei einem zweiten Besuche derselben in Rom, vor ihr wiederholt werden mußte. Später (27. Sept. 1548) fand sie in Lyon zu Ehren der Anwesenheit Heinrichs II. und Catharina's von Medicis statt, was, wie man sagt, die erste Anregung zur Einführung des italienischen Theaters in Frankreich gegeben haben soll. 1569 fand auch am baierschen Hofe in Deutschland eine Vorstellung jener Komödie statt.

Man wird bei Beurtheilung der Aufnahme dieses Stücks zu berücksichtigen haben, daß man im Mittelalter, und in südlichen Ländern noch heute, die natürlichen Dinge, daher auch das Verhältniß der Geschlechter ohne Anstoß und Lüsternheit freier und nackter behandelte als jetzt und selbst noch als früher bei uns, sowie, daß es der durch die classischen Studien zur Mode gewordene Ton mit bedingte. Auch muß zur Entschuldigung des Verfassers der Calandria hinzugefügt werden, daß er seinen Gegenstand mit einer in ihrem Uebermuth fast naiven Lustigkeit behandelt und das Ab-

---

[1]) Roma, 1524, erste Ausgabe.

stößige hierdurch gemildert hat. Immer aber bleibt es unerhört, daß eine solche Dichtung einen kirchlichen Würdenträger zum Verfasser und einen Papst zum fördernden Zuschauer hatte, der sich nicht entblödete, sie vor den vornehmsten Frauen seiner Zeit in seiner eigenen Hofhaltung und in seiner Gegenwart darstellen zu lassen.

Bibbiena wurde zu seinem Stück von den Menächmen des Plautus und derselben Novelle des Cinthio und des Bandello angeregt, welche Shakespeare's „Was ihr wollt," sei es direct oder indirect mit zu Grunde liegt. Auch hier sind die Zwillingsgeschwister, Lidio und Santilla, verschiedenen Geschlechts, aber es ist der Geschlechtspunkt selbst, aus welchem der Dichter die lächerlichen Verwirrungen des Stückes und ihre Auflösung in der cynischsten Weise hervorgehen läßt. Das sinnliche Verlangen der an einen alten Einfaltspinsel verheiratheten Fulvia nach dem, wie sie glaubt, ihr untreu gewordenen Buhlen, Lidio, ist das schamlose Gegenbild zu dem zwar thörichten, aber doch nicht unkeuschen Verlangen Olivia's nach der sie verschmähenden Viola. Während die Verwechslung Sebastians mit Viola aber diesem phantastischen Irrthum Olivia's eine befriedigende Lösung bringt, findet bei Bibbiena zunächst das Gegentheil statt. Die Frechheit des Stücks gipfelt in dem klagenden Ausruf des schamlosen Weibes: Misero me, che ho quel che cercai e trovato quel che non voleva! sowie in dem Einfalle Fannio's, Santilla für einen Hermaphroditen auszugeben, bei welchem unter dem Einfluß eines geheimen Zaubers abwechselnd das eine oder das andere der beiden Geschlechter hervortreten sollte. Den Namen hat dieses Lustspiel nach dem Calandro, dem gehahnreihten Gatten der Fulvia, welcher sich selbst wieder in den mit seiner Gattin in Frauenkleidern verkehrenden Buhlen verliebt hat und diesen, den er für ein Weib hält, für seine Lüste gewinnen will. Die freche Behandlung des Ehebruchs, als einer sich von selbst verstehenden Sache, wird wenigstens dadurch etwas gemildert, daß Fulvia's Ehe jeder sittlichen Grundlage entbehrt, da sie durch ihre Brüder dazu gezwungen wurde und Calandro ein verächtlicher Mensch ist. Um so anstößiger ist aber der Ausgang des Stücks, der darin besteht, daß Fulvia, um für ihr ehebrecherisches Verhältniß zu Lidio einen Deckmantel zu gewinnen, dessen Schwester

Santilla, im Einverständnisse, mit ihrem eigenen Sohne vermählt, so daß diese gewissermaßen von ihr zu Hehlern und zu Gelegenheitsmachern jenes schmählichen Verhältnisses gemacht werden.

Hält man es für zulässig, daß, wie es hier von Bibbiena geschehen, bei der Behandlung des Komischen von aller Sitte und Scham abgesehen werden darf, so wird man im Uebrigen die Calandria nur loben können. Die Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit, deren er sich dabei schuldig macht, sind bei einer so burlesken Darstellung, wie die seine, sicher erlaubt. Wohl wird schon hierdurch die Dichtung in ein niedriges Gebiet verwiesen, doch stellt sie sich da als eine im Ganzen feine Behandlung des Niedrigen dar, insofern sie ununterbrochen geistig belebt ist und mit Ausnahme des Schlusses die ihr eigenthümliche Sphäre einer übermüthigen, zügellosen Lustigkeit nirgend verläßt. Ja, die Calandria muß trotz ihres verächtlichen Inhalts sogar als eine bedeutende Erscheinung in der Entwicklung des italienischen Dramas deshalb angesehen werden, weil sich in ihr ein klarerer Begriff vom Wesen des Dramatischen und ein richtigeres Gefühl für die Eigenthümlichkeit des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Bewegung, als in irgend einer der früheren dramatischen Dichtungen dieses Landes zeigt. So leichtfertig der Autor es auch mit dem Inhalte nahm, so sorgfältig behandelte er dagegen die Form. Wie er denn auch im Vorworte zu diesem Lustspiele ein großes Gewicht darauf legt, es in Prosa und im Geiste seiner eigenen, und nicht in dem einer vergangenen Zeit geschrieben zu haben. Er tritt hier mit Wärme für die Sprache seines Landes, im Gegensatze zur lateinischen, ein, die zu dieser Zeit die commedia erudita noch völlig beherrschte: „Bene è di se inimico, chi l'altrui lingua stima più che la sua propria. So io bene che la mia m'è si cara, che non la darei per quante lingue oggi si trovano.“ In der That hat er die italienische Sprache vortrefflich zu seinem Zweck zu gebrauchen verstanden. Sein Dialog ist von einem lebendigen Fluß, von einer dramatischen Beweglichkeit und Kraft des Ausdrucks, die noch heute als Muster dienen dürfen.

Dem Geistlichen Bibbiena freilich wird nichts entschuldigen können, daß er diese lustige, aber schamlose Komödie geschrieben,

den Poeten Bibbiena wohl aber dieses, daß ein Geist, wie der Ariosto's und der Machiavelli's, denselben Weg auf diesem Gebiete verfolgte, da diese Männer, wie leichtlebig sie beide auch sein mochten, doch zugleich von dem ernsten Streben strenger Pflichterfüllung beseelt waren, was jener im Dienste seiner Herren und in dem Verhältnisse zu seiner Familie, dieser als Staatsdiener hinlänglich dargethan hat. Dieses beweist, daß die Richtung, welche die italienische commedia erudita damals nahm, tiefer in den allgemeinen Anschauungen der Zeit, als in den individuellen Persönlichkeiten der Dichter begründet lag. Auch war deren Verhalten nur eine weitere Consequenz jenes Geistes, welcher die Moral von der Politik, die Religion von der mechanischen Frömmigkeit und von dem kirchlichen Glauben trennte, denn es bestand zuletzt ja nur darin, daß sie die Scham und das Sittliche ganz von dem Komischen ausschlossen, wozu die Anleitung schon in den römischen Komödien lag und eine einseitig aufgefaßte Stelle des Aristoteles noch mit beitragen mochte, welcher in seiner Poetik sagt, daß die Tragödie es mit der Darstellung der besseren, die Komödie aber mit der der schlechteren Menschen zu thun habe. Daher es denn möglich ist, daß diese Dichter, deren Werke wir heute als schamlos und sittenverderblich beurtheilen, doch damit nützen zu können glaubten, was in nicht wenigen der ihnen vorausgesendeten Prologe auch gradezu ausgesprochen wird. Andererseits trat in verschiedenen Lustspieldichtern einer um etwas späteren Zeit, wie z. B. in Varchi, doch schon ein deutliches Gefühl hervor, daß diese Art der Komödie sittenlos, tadelnswürdig und verderblich sei.

Lodovico Ariosto,[1]) am 8. Sept. 1474 zu Reggio im Modenesischen geboren, stammte aus einem alten, schon im 11. Jahrhundert blühenden Geschlechte Bologna's, von welchem sich später (im 14. Jahrhundert) einige Glieder in Ferrara niedergelassen hatten. Hier wurde es durch die Liebe des Marchese Obizzo von

[1]) Simone Fornari, Vita. di Lodovico Ariosto, Venezia 1549. — Giambattista Pigna, dasselbe, Venezia 1553. — Girolamo Garofalo in der Ausgabe des Orlando furioso des Fr. de' Franceschi, Venezia 1584. — Mazzuchelli, a. a. O. I. II. S. 1060. — C. L. Fernow, a. a. O. — Klein, a. a. O. IV. S. 277. — Ginguené a. a. O. IV. S. 348. — Adolf Stern, Geschichte der neueren Literatur II. S. 15. Leipzig.

Este zu der schönen Lippa Ariosto sogar mit dem Estensischen Hause verwandt. Lodovico stammte jedoch von Niccolò ab, einem Bruder der Lippa. Sein Vater, welcher im Dienste des Herzogs Ercole I. stand, war ein Mann von starrem Charakter. Er hatte den Sohn zum Studium der Rechte bestimmt, so daß dessen poetische Neigungen diesem Willensentschluß gegenüber lange einen schwierigen Stand hatten. Lodovico hatte nämlich schon früh Gelegenheit im Schlosse zu Ferrara gefunden, den glänzenden theatralischen Aufführungen beizuwohnen, die diesen Hof so berühmt machten. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher, denn nur zu bald spielte der Knabe nun selbst mit seinen Geschwistern Komödie, wozu er die Dichtungen lieferte. Die Cassaria, wie man glaubt im Jahr 1794 entstanden, ist jedenfalls nicht sein erster dramatischer Versuch. Sie ist ganz nach römischem Vorbild verfaßt, wobei ich es unentschieden lasse, ob er die römische Komödie nur aus jenen Darstellungen des ferraresischen Hofs oder auch unmittelbar aus dem Studium der lateinischen Dichter kannte. Jedenfalls darf man den Ausspruch Ariosto's in der Satire an Bembo: er habe im Alter von 20 Jahren kaum so viel Latein gewußt, um den Phädrus zu verstehen, keine zu wörtliche Auslegung geben, da er ja doch die lateinische Sprache verstehen mußte, um die Rechte studiren zu können, und schon bei Beginn dieser Studien die Aufmerksamkeit seiner Lehrer durch eine lateinische Rede erregen konnte. Allein Ariost verstand unter der Kenntniß einer Sprache und eines Dichters doch etwas mehr, als das bloße Wortverständniß, und seine auf die Erfassung des Geistes und des Gefühls für die Form einer Sprache und Dichtung gerichteten Studien mögen allerdings erst begonnen haben, als es ihm, nach fünfjährigem Besuche der Rechtsschule, den Widerstand seines Vaters zu brechen, gelungen war. Er besuchte zu diesem Zwecke und mit großem Erfolge die Vorträge des Humanisten Gregorio von Spoleto, der sich damals in Ferrara aufhielt. Ob er sich aber dem Cardinal Ippolito d'Este wirklich, wie man erzählt, durch ein lateinisches Hochzeitlied empfohlen habe, lasse ich lieber dahingestellt, da dieser ja später an seiner Dichtung so wenig Antheil nahm, daß er zum Dank für die Widmung des Orlando furioso nichts weiter als die Worte für den enttäuschten Dichter hatte: „Messer Lodovico, dove trovaste mai tante coglionerie?“

Wie es sich damit auch immer verhalten möge, Lodovico trat 1503 in die Dienste des hochfahrenden und gelegentlich gewaltthätigen Cardinals, welcher auf einer Jagd seinem Bruder in seiner Gegenwart die Augen ausreißen ließ, nur weil seine Concubine zu gern und zu tief in dieselben geblickt hatte. Wie wenig er des Dichters poetisches Genie zu schätzen wußte, um so mehr hielt er auf dessen persönlichen Umgang, auf dessen Geist und Geschäftsroutine. Trotzdem belohnte er die Dienste desselben nur kärglich, obschon es ihm nicht verborgen war, welche Sorgen den Dichter damals belasteten, nachdem ihm durch den 1500 erfolgten Tod seines Vaters, der nur ein geringes Vermögen hinterlassen hatte, die Unterhaltung und Versorgung seiner jüngeren Geschwister zugefallen war — eine Verpflichtung, deren Erfüllung er sich mit großer Aufopferung unterzog.

Die Würdigung seines großen Heldengedichts, welches er 1504 oder 1505 begann und von welchem 1516 die erste Ausgabe erschien, gehört nicht in dieses Werk. Ueberdies ist das Urtheil Goethe's im Tasso, welches die vorzüglichen Eigenschaften desselben zusammenfaßt, in Aller Munde. Ich habe nur noch hinzuzufügen, daß die Schwäche desselben hauptsächlich in dem Mangel an Einheit, in einem ungenügenden Verhältniß des Einzelnen sowohl zu einander wie zum Ganzen beruht, weil dieser Mangel, wennschon in anderer Weise, auch wieder bei seinen Komödien hervortritt. In die Zwischenzeit fallen Ariosto's Gesandtschaften an Papst Julius II., von denen die letzte ihm beinahe das Leben kostete, weil der mit der Politik des Herzogs von Ferrara unzufriedene Papst ihn in seiner barbarischen Wuth beinahe in's Meer werfen ließ. In der Folge lockerte sich das Verhältniß Ariosto's zu dem Cardinal, seinem Herrn. Das hohe Lob, das er demselben in seiner großen Dichtung gezollt, wurde in den Satiren des Dichters fast ganz wieder zurückgenommen. Es scheint, daß er schon zwei Jahre vor dessen Tode, d. i. 1519, in den Dienst des Herzogs Alfonso, des Bruders desselben, trat, der ihn mehr noch als Freund, wie als Diener behandelte, zur Verbesserung seiner Vermögensverhältnisse bei den eigenen, durch die langandauernden Kriege beschränkten Mitteln, aber nur dadurch beitragen konnte, daß er ihm den grade offen gewordenen einträglichen Posten des Statthalters

der Garfagnana überwies (1522). Dieses Amt war aber mit so viel Entbehrungen und Ungemach verknüpft, daß der Dichter seine Rückberufung (1525) nach Ferrara als eine Erlösung begrüßte. Er zog überhaupt diese Stadt jedem anderen Orte der Welt vor. Doch glaube ich nicht, daß zu dieser Vorliebe das Ehebündniß, welches er heimlich mit der schönen Alessandra, der Wittwe Tito Strozzi's, geschlossen hatte, so wesentlich beitrug, da diese ihm ja ebenso gut nach jedem anderen Ort hätte folgen können. Wahrscheinlicher ist, daß der Glanz des ferraresischen Hofs diese Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Ariosto, wie sehr auch, nach seinem eignen Geständniß, den Reizen der Liebe geneigt — heißt es doch mit vielleicht poetischer Uebertreibung in seiner lateinischen Elegie „De diversis amoribus", daß er immer wechselnd, der Geliebten viele und nie genug habe — hielt nicht minder auf Unabhängigkeit und auf die Geheimhaltung seiner zärtlichen Abenteuer. Zwei Söhne sind aus solchen Verhältnissen hervorgegangen: Virginio, den er später auch anerkannte, und Giambattista, den er, man weiß nicht aus welchem Grunde, von seinem Testamente ausschloß. Einer der Schönen, die ihn in das Joch der Liebe gebeugt hatten, gelang es jedoch, seine Scheu gegen ein unauflösliches Bündniß zu überwinden. Indeß ist es wahrscheinlich, daß er seine Ehe nur deshalb geheim hielt, um einiger geistlichen Pfründen nicht verlustig zu gehen.

In Ferrara nahmen ihn besonders die theatralischen Feste wieder in Anspruch, da er von seinem herzoglichen Herrn nicht nur mit der Leitung derselben, sondern auch mit den Uebersetzungen verschiedener plautinischer und terenzianischer Stücke betraut wurde, die sämmtlich, bis auf die Namen verloren gegangen sind [1]. Doch auch mit eigenen dramatischen Arbeiten trat jetzt der Dichter wieder hervor. Er hatte, wie er selbst in einem Briefe vom 16. Jan. 1520 an Leo X. sagt, schon um 1510 eine neue Komödie, Il negromante, und wahrscheinlich gleich in dem Versmaß begonnen, in dem sie uns vorliegt. Die Arbeit war aber damals liegen geblieben. Erst jetzt, auf Veranlassung des Papstes, hatte er sie in wenigen Tagen

[1] Nur Giraldi nennt die Andria und den Eunuchen; Formione den Prospero.

vollendet. Schon im vorausgehenden Jahre war seine Komödie I suppositi vor diesem aufgeführt worden. Es ist unwahrscheinlich, daß dieses schon die metrische Ueberarbeitung war, weil der Prolog zu dieser letzteren auf ein Ereigniß anspielt, das erst 1524 stattgefunden [1]). Auch erschien im Jahre 1525 noch eine Ausgabe der Prosadichtung [2]), nachdem früher davon eine andere in Siena erschienen war.

Zu welcher Zeit die Lena, die vierte Commedia des Dichters, entstanden, wissen wir nicht; doch heißt es, daß sie erst 1528 zum ersten Male in dem vom Herzog von Ferrara in einem Saale des Schlosses neuerbauten Theater dargestellt worden sei, welches kurz zuvor mit der neuen Bearbeitung der Cassaria eröffnet worden war und später in derselben Nacht abbrannte, in welcher Ariosto zum Tode erkrankte. Eine fünfte Commedia: La Scolastica, welche, wie Pigna behauptet, für die Vermählungsfeier des Prinzen Ercole mit der Prinzessin Renata von Frankreich bestimmt war, die 1528 stattfand, blieb damals liegen und wurde überhaupt erst nach dem, am 6. Juni 1533 erfolgten Tode des Dichters von seinem ältesten Bruder Gabriel zu Ende geführt. Ariosto wurde Nachts in aller Stille in der Kirche San Benedetto begraben. Erst 1573 ward ihm von seinem Freunde [3]) Agostino Mosti, ein Denkmal in der neuen Kirche der Benedictiner gesetzt, wohin dieser die Asche des großen Dichters übertragen hatte, und 1612 von einem Enkel seines Namens ein zweites noch glänzenderes Denkmal gegenüber der Grabstätte errichtet, wozu Battista Guarini die Inschrift verfaßte.

Ariosto stand mit vielen seiner berühmtesten Zeitgenossen in freundlichen Beziehungen, so mit den Cardinälen Gonzaga, Farnese,

---

[1]) Das Erscheinen der Kupferstiche des Marcantonio nach Zeichnungen des Giulio Romano zu den Sonetti Lussuriosi des Aretino.

[2]) Bei Niccolò di Aristotile detto Zoppino in Venedig, ebenso wie eine solche der Cassaria, die beide in der Ausgabe der Opere di Ariosto von Stefano Orlandino, Veneto 1730, welche mir vorliegt, zum Abdruck kamen.

[3]) Klein, a. a. O. IV. S. 300 sagt Jugendfreunde — was schon dem Beisatze: „und Lehrer" widerspricht. Ginguené sagt auch in der That nur „qui avait été dans sa première jeunesse disciple de l'Arioste".

Sabiata, Bibbiena und Bembo, mit Künstlern wie Rafael, Dosso Dossi, Tizian und den beiden Garofalos. Das ähnlichste Porträt desselben soll sich im Refectorium der Benedictinermönche zu Ferrara befinden, es ist von Dosso Dossi nach dem Leben gemalt. Die dem Holzschnitte der Ausgabe des Orlando furioso v. 1532 zu Grunde liegende Zeichnung rührt wahrscheinlich von Tizian her. Eine genaue Beschreibung der äußeren Erscheinung und der Lebensgewohnheiten des Dichters findet sich nach den Mittheilungen seines Sohnes Virginio und Pigna's bei Fernow [1]) und nach diesem bei Klein. [2]) Bis zu seinem Tode war Ariosto um die Vervollkommnung seiner Werke bemüht. Mazzuchelli gibt bis zu dessen Tode 7 verschiedene Ausgaben des Orlando furioso und von den besseren der bis 1753 erschienenen Ausgaben nicht weniger als noch 68 an. Jetzt ist diese Zahl über 100 gestiegen. Die Commedie erschienen gesammelt zuerst in Florenz 1724 und in Venedig 1736 [3]).

Ariosto's Lustspiele lehnen sich ungleich mehr an die Komödien der Alten an, als das Lustspiel des Bibbiena. Sie stehen im Ganzen an dramatischer Beweglichkeit gegen dieses zurück, was besonders von den metrisch bearbeiteten gilt. Sie bieten dafür, auch schon die einzelnen Stücke, eine größere Breite der Lebensanschauung, eine größere Mannichfaltigkeit der Lebensverhältnisse dar; freilich nicht immer zum Vortheil, da es zuweilen auf Kosten der reinen Lustigkeit geschieht. Ariosto zieht noch ganz andere Formen und Verhältnisse des Unsittlichen, als die geschlechtliche Schamlosigkeit in seine Darstellung ein, wodurch er das sittliche Gefühl nicht selten in noch anderer Weise verletzt. Dies läßt sich gleich an der ersten seiner Komödien, an der Cassaria (das Schatzkästchen) erkennen. Hier ist es der Diebstahl und das Gefühl kindlicher Pietät, die in verletzender Weise behandelt werden. Erofilo stiehlt auf Anrathen

[1]) A. a. O. S. 169.

[2]) A. a. O. IV. S. 301.

[3]) Es ist ungewiß, welches die älteste Ausgabe der metrischen Bearbeitungen der Cassaria und der Suppositi ist. Von letzteren erschien 1552 eine französische Uebersetzung in Paris. Die älteste bekannte Ausgabe des Negromante erschien 1535 in Venedig, die von La Lena ebenfalls, La scolastica aber erst 1546 ebendaselbst. Il negromante wurde 1562 (Paris) von Jean de la Taille in's Französische übersetzt; I suppositi von Godard.

seines Dieners Volpino seinem Vater ein diesem anvertrautes kostbares Kästchen, um es dem Kuppler Lucramo verpfänden und mit dem Erlöse demselben eine schöne Sklavin abkaufen zu können. Der Plan ist, den Lucramo dann selbst als den Dieb erscheinen zu lassen, was besonders dadurch möglich wird, daß Caridoro, der Sohn des Richters, ebenfalls aus dem Erlöse mit Nutzen zieht und die schöne Corisca den Händen des Kupplers zu entwinden sucht.

I suppositi (die Untergeschobenen) sind dem Eunuchen des Terenz und dem Gefangnen des Plautus nachgebildet. Erostrato, ein junger Leichtfuß, ist von seinem Vater aus Sicilien nach Ferrara geschickt worden, um dort zu studiren. Er verliebt sich jedoch in ein Mädchen, Polinestra, und tritt in den Dienst ihres Vaters, Damonio, um in wilder Ehe mit derselben leben zu können. Dieses Verhältniß wird plötzlich durch die Werbung eines alten Pedanten gestört, welcher den geizigen Vater durch das Anerbieten einer großen Mitgift gewinnt. Dulipo, Erostrato's Diener, rathet diesem dem geizigen Damonio noch eine größere Mitgift zu bieten, indem er sich ihm als den Sohn eines reichen Mannes zu erkennen gibt. Es wird zu diesem Zwecke ein falscher Vater geworben. Das Lügengewebe aber zerreißt, da auch der ächte Vater erscheint, wodurch zugleich das scandalöse Verhältniß zwischen Erostrato und Polinestra enthüllt wird. Indessen machen die Väter zum bösen Spiel gute Miene und willigen, da beide ja reich sind, die Partie daher als eine sehr annehmbare erscheint, in die schon vorgenossene Heirath der Kinder.

Klein hat darauf hingewiesen, daß, was sich wohl jedem Leser sofort aufdrängen muß, das hier geschilderte Motiv, nur ungleich zarter, von Shakespeare zu dem Verhältniß zwischen Lucentio und Bianca in der Widerspänstigen Zähmung benutzt worden ist, wie dieses Stück ja überhaupt seinen italienischen Ursprung in keiner Weise verläugnet. I suppositi sind zwar weniger verletzend, als die Cassaria, aber auch dürftiger in der Erfindung und weniger glücklich in der Composition.

Um so anstößiger ist dafür La Lena. Die Heldin ist eine Kupplerin, deren Beischläfer, Fazio, ihr seine Tochter zur Erziehung anvertraut. Die Folgen können nicht ausbleiben. Sie verkuppelt das Mädchen für 25 Ducaten an den jungen Licinio, um welche

dieser erst wieder seinen Vater betrügt. Natürlich heilt auch hier eine Heirath die angerichteten Schäden. Doch wird Jedermann zugeben, daß gegen diese Komödie, welche den eleganten Hof von Ferrara entzückte und bei deren erster Darstellung ein noch junger Sohn des Herzogs den Prolog sprach, die Calandria in ihrem burlesken Uebermuth doch noch erträglicher ist.

In einer Zeit, in welcher der Unglaube so hart an den crassesten Aberglauben stieß, mußte natürlich die Negromantie in großem Ansehen stehen und sich trefflich in satirischer oder burlesker Weise als Motiv benutzen lassen. Schon Bibbiena hatte in seinem Uebermuth diese Schwäche der Zeit verspottet; Ariosto machte sie im Il negromante zum Mittelpunkt seiner satirischen Darstellung. — Cintio hat heimlich Lavinia, die angenommene Tochter eines gewissen Fazio, geheirathet, wird aber bald darauf von seinem Pflegevater Massimo gezwungen, ein anderes Mädchen, Namens Emilia, zu heirathen. Er sucht diese Ehe wieder aufzulösen, indem er Impotenz vorschützt und Emilia ganz unberührt läßt. Hiergegen wird nun ein Negromante zu Hülfe gerufen. Cintio ist wirklich so dumm, daß er an die Zauberkünste des letzteren glaubt und diesen besticht, damit er dieselben nicht gegen ihn anwende. Hierzu tritt noch ein dritter Dummgläubiger in dem jungen Camillo, welcher Emilia liebt und ebenfalls ein Interesse daran hat, daß jene Heirath wieder aufgelöst werde. Der Negromante seinerseits sucht jedem so viel Geld als möglich aus der Tasche zu ziehen. Doch findet das Stück weder durch seine Verschlagenheit, noch durch das Gegeneinanderwirken der darin thätigen Thorheiten, sondern nur erst durch eine Erkennung die gewünschte Auflösung. Massimo entdeckt nämlich in Lavinia seine wirkliche Tochter und hat hierdurch hinreichenden Grund in die Lösung der Ehe Cintios mit Emilia zu willigen. Die Schürzung des Knotens ist also ebenso gesucht, wie dessen Lösung kunstlos. Der Reiz liegt eben nur in der Satire und in dem Anstößigen des Verhältnisses der Bigamie und der vorgespiegelten Unfruchtbarkeit Cintio's, zugleich aber noch, wie überhaupt bei Ariosto, in der glänzenden Ausführung des Einzelnen.

Die Scolastica übergehe ich, weil sich nicht sagen läßt, wie viel von ihr auf Ariosto's Rechnung zu stellen ist.

Man hat zuweilen in Ariosto's Komödien den Aristophanischen Geist gerühmt, und in der That dürfte bei ihm noch am meisten etwas dem Entsprechendes zu finden sein. Ich erinnere dafür an die Scenen zwischen Erostrato's Vater und Dulipo und zwischen dem ächten und falschen Vater in der Cassaria. Gleichwohl glaube ich nicht, daß Ariosto den Aristophanes kannte. Eine Uebersetzung desselben erschien, wie es scheint, erst 1545 [1]). Griechisch verstand aber Ariost wohl zu wenig, um diesen Dichter im Originale gelesen haben zu können.

Zum Metrum hatte Ariosto für seine Komödien den endecasillabo sdrucciolo, d. i. den fünffüßigen Jambus mit daktylischem Abschluß, gewählt. Obschon dieses Versmaß, zu welchem er zugestandenermaßen nur deshalb bestimmt wurde, um sich den lateinischen Vorbildern möglichst zu nähern, durch das gleichmäßige Verschleifen der Endsylben etwas Monotones und Undramatisches hat, so war diese Wahl, wenn auch nur unbewußt, gleichwohl eine Art Fortschritt, weil die noch weit undramatischeren Strophenformen der Octave und der Terzine rc. hierdurch verabschiedet wurden. Gewiß hatte die Prosa hierzu den Weg gebahnt und wie sehr deren Anwendung die freiere dramatische Bewegung und die Beweglichkeit des dramatischen Ausdrucks begünstigt hatte, geht aus einem Vergleich der in Prosa geschriebenen Komödien Ariosto's mit seinen späteren metrischen Ueberarbeitungen hervor, die zwar im Einzelnen in der Charakteristik und Motivirung gewonnen haben mögen, von jenen Vorzügen aber eingebüßt und dies durch epische Breite ersetzt haben.

Der verso sdrucciolo des Ariosto fand nur eine verhältnißmäßig geringe Nachahmung. Von den ihn im Drama anwendenden Dichtern ist der etwas spätere Ercole Bentivoglio [2]) hervorzuheben. 1506 geboren, entstammte er einem edlen bolognesischen Geschlecht, erhielt aber seine Erziehung am Hof zu Ferrara, wo er 1573 auch starb. Bentivoglio hat sich in verschiedenen Dichtungs-

[1]) Nach dem Catalogue des comédies italiennes in Riccoboni's Histoire du théâtre italien, Paris 1730. I. 131, von Bartolomeo e Pietro Rosettini in Prosa.

[2]) Siehe die ausführliche Lebensbeschreibung bei Ginguené IX. u. Mazzuchelli. V. II. p. II.

arten versucht und wurde von seinen Zeitgenossen, sowie von verschiedenen nachlebenden italienischen Schriftstellern dem Ariosto fast gleichgestellt. Gewiß aber stand er ganz unter dem Einflusse desselben. In seinen Komödien: Il geloso (der Eifersüchtige), I fantasmi[1]) (die Geistererscheinungen) und I Romiti[2]) (die Einsiedler), von Quadrio als graziosissime bezeichnet, steht er noch ganz auf dem Standpunkt der directen Nachahmung der Alten. Sie sind ausgezeichnet durch die Eleganz, Klarheit und Leichtigkeit der sprachlichen Behandlung. Im Uebrigen wurden sie aber gewiß überschätzt.

Auch Luigi Alamanni, 1495[3]) zu Florenz geboren, 1555 in Paris gestorben, schrieb eine Komödie, Flora[4]), in versi sdruccioli, wendete aber dabei, um dem Versmaße der Römer noch näher zu kommen, die 16 sylbigen an. Ein Beispiel, das ebenso ohne Nachahmung blieb, wie der Versuch des Trissino, in seine Simillimi[5]), einer freien Uebertragung der Menächmen des Plautus, den Chor einzuführen. Beiden werden wir noch bei der Tragödie zu begegnen haben. Dies gilt auch von Luigi Groto, gen. il Cieco d'Adria, der, obschon er zu den späteren Dichtern des Jahrhunderts gehört, doch den verso sdrucciolo in seinen drei Komödien Il tesoro, l'Alteria und l'Emilia wieder aufnahm, die auch in Lascivität mit den Ariosto'schen Lustspielen wetteifern. Zu den unbedingten Nachahmern der Alten gehören ferner Varchi und Lorenzino de' Medici. Benedetto Varchi[6]), 1502 in Florenz geboren, 1565 gestorben, ausgezeichnet durch Gelehrsamkeit, hat ebenfalls eine Komödie in Prosa, La suocera[7]) (die Schwiegermutter), hinterlassen, die jedoch nichts weiter als eine Nachahmung der Hecyra des Terenz, zugleich aber ein Versuch ist, dem Lustspiel einen anständigeren Inhalt zu geben. Unglücklicherweise verlor es

[1]) Beide 1543 in Venedig erschienen.

[2]) Ist ebenso, wie eine Tragödie, Ariana, verloren gegangen.

[3]) Eine ausführliche biographische Skizze bei Mazzuchelli, a. a. O. I. p. 244 und Ginguené V. 15.

[4]) Firenze, 1556.

[5]) Venezia, 1547.

[6]) Biographische Skizze bei Ginguené VIII, 283.

[7]) 1569.

aber dabei auch an Leben, Geist und an Lustigkeit. Die Komödie l'Aridosio[1]) des Lorenzo II. de' Medici, geboren 1492, gestorben 1519, deren Stoff den Adelphi des Terenz und der Mostellaria des Plautus entlehnt ist, sei nur der hohen Stellung ihres Verfassers wegen erwähnt, doch wird sie auch von verschiedenen Schriftstellern gelobt.

Es scheint hier der geeignete Ort, noch zweier anderer Erscheinungen zu gedenken, die mit der vorliegenden Richtung der classischen Nachahmung in engem Zusammenhang stehen. Giovanni Battista Gelli, den man wohl auch den Hans Sachs von Florenz genannt hat, wurde daselbst 1498 geboren. Zum Schusterhandwerk erzogen, dem er länger auch treu blieb, schwang er sich später durch Selbstunterricht bis zum Akademiker auf, so daß er sogar öffentliche Vorträge über Dante hielt. Auch schrieb er eine Abhandlung Ragionamento a dialogo intorno alla lingua, die einen Abriß der Entwicklung des Dramas enthält. Berühmt sind seine Dialoge: I capricci del bottajo Giusti (Die Grillen des Böttcher Giusti). In seinen Lustspielen La sporta[2]) (der Geldkorb) und Lo errore[3]) (der Irrthum) ist Gelli im Tone ehrbarer als seine Vorgänger, wenn er es auch nicht in der Wahl des Gegenstandes ist. La sporta ist übrigens nur eine Nachbildung der Plautinischen Aulularia. Obschon sich Gelli im Vorwort des Gegentheils berühmt, ist er hier überhaupt wenig mehr als ein Nachahmer der Alten. Uebrigens war Gelli nicht der einzige poetische Schuster von Florenz. Doch scheint auch der um 1567 blühende Lotto del Mazzo von classischen Anwandlungen ergriffen gewesen zu sein, da unter den von ihm bei Quadrio[4]) verzeichneten Komödien eine mit dem Titel I Fabii angeführt ist.

---

[1]) Bologna 1548. Sie wurde 1536 bei dem Hochzeitsfeste des Herzogs Alessandro im Spedale de' Tintori aufgeführt. L'Arrivey hat sie in's Französische unter dem Titel Les esprits frei übertragen.

[2]) Firenze 1543.

[3]) Firenze 1556. Die gesammten Schriften erschienen Firenze 1855 als Opere di Gelli.

[4]) A. a. O. S. 88. Sie wurde 1567 im Palazzo ducale nach der Taufe der Prinzessin Leonore aufgeführt. (Ancona nach dem Diario del Settimani. Codice dell' Archivio di Stato di Firenze.)

In einem ungleich nationaleren und dabei dem Bibbiena verwandten Sinne, doch diesem an künstlerischem Geist und Formgefühl überlegen, schrieb Machiavelli seine Mandragola, zu der er den Stoff unmittelbar aus den verdorbenen Zuständen des damaligen Lebens schöpfte, dieselben auch im Costüme der Zeit darstellte und hierbei die unzüchtige Sittenkomödie auf ihren Gipfel und zu höchster künstlerischer Ausbildung brachte.

Niccolò Machiavelli [1]), aus altflorentinischem Geschlecht, wurde am 5. Mai 1469 in Florenz geboren. Die Würde des Gonfaloniere war dreimal bei seiner, der Guelfenpartei angehörenden, Familie gewesen, auch ihm war wieder eine große Rolle im Staatsleben seiner Vaterstadt zu spielen vergönnt. 1498 erhielt er die Stelle eines Kanzlers der zweiten Kanzlei des Herrencollegiums. Später bekleidete er das Amt eines Staatssecretärs, von welchem ihm auch der Name: il Segretario fiorentino verblieb. Von durchdringendem Geist, reicher und geschärfter Lebensbeobachtung, erscheint er gewissermaßen als der vollendetste Ausdruck der vorherrschenden Anschauung der Zeit, welche die Bildung des Geistes über die des Gemüthes, die Zweckmäßigkeit, wenn auch nicht grade an die Stelle der Moral, so doch wenigstens über sie setzte. Alle die ausgezeichneten Eigenschaften, die sich an diesem Manne beobachten lassen, können hierauf zurückgeführt werden, so wie sich auch alle Widersprüche, mit denen sie behaftet erscheinen, hieraus erklären. Es kann uns daher auch nicht wundern, ihn bei seinen mannichfaltigen Gesandtschaften die verschiedensten Anschauungen mit demselben Eifer vertreten, die widersprechendsten Zwecke mit der gleichen Hingabe verfolgen und in seinen Discorsi sopra la prima Decade di Tito Livio [2]), in seinen florentinischen Geschichten [3]) und entschiedener noch in seinen Sette libri dell' arte

[1]) Vita del Machiavelli in der Ausgabe der Werke, Firenze 1782. Siehe auch Ginguené VIII. S. 3. Francesco de Sanctis, Storia nella litterat. ital. II. S. 63 u. f. Napoli 1873. Ad. Stern, a. a. O. II. S. 70. Settembrini, Lezioni de Litt. ital. II. p. 133. Napoli 1877. — Von Machiavelli's Werke ist als älteste Gesammtausgabe die florentinische von 1550 bekannt. Die neueste ist die von Passarini und Fanfani, Fir. 1873. — Eine deutsche Uebersetzung erschien von Joh. Ziegler, Karlsruhe 1838.

[2]) Wien 1532.

[3]) Firenze 1532.

della guerra [1]) für nationale Freiheit und Bürgertugend eintreten zu sehen, während er andererseits einen Castruccio Castracani als Muster eines Patrioten aufstellte, zu einem Cesare Borgia, den er auf seinen blutigen Zügen gegen die Condottieri und Tyrannen der Romagna begleitete, mit Bewunderung aufblickte und auf ihn seine Hoffnungen für Italien setzte, eine „Mandragola" dichtete und seinen „Principe" [2]) schrieb. Er hat zwar den Vorwürfen, welche man ihm wegen dieses letzteren gemacht, die Worte entgegengehalten: „Io ho insegnato a' principi esser tiranni, ma ho anche insegnato a' popoli come spegnerli." Richtiger aber würde es heißen: „Ich habe zwar die Völker gelehrt, wie man Tyrannen ausrottet, aber auch den Fürsten, wie man sie unterjocht." Denn ein Mann von seiner Lebenserfahrung und seinem praktischen Geist hätte sich sagen müssen, daß das letztere ungleich leichter als jenes zu erlernen und anzuwenden war, und er dafür auch ungleich leichter gelehrige und eifrigere Schüler finden werde.

Ich will mich zwar nicht auf die Seite derer stellen, welche behaupten, daß Machiavelli, indem er sein Buch vom Fürsten, wie viele seiner anderen Schriften, nach seiner Verbannung von Florenz im freiwilligen Exil von Casciano schrieb, sich damit dem Dienste der Fürsten gradezu habe empfehlen wollen, aber auffällig ist doch, daß er dieses Werk, welches er ursprünglich dem Giuliano II. de' Medici widmen wollte und nach dem Tode desselben dem Herzoge Lorenzo II. gewidmet hat, längere Zeit zu veröffentlichen beanstandete. Jedenfalls ist gewiß, daß er beide Seiten der darin behandelten Frage mit voller Objectivität zur Entwicklung und Darstellung brachte.

Machiavelli war eines der politischen Opfer, welche der Verrath seiner Vaterstadt an die Medicäer zur Folge hatte. Er wurde nach der Rückkehr dieser letzteren nicht nur seiner Aemter entsetzt (1512), sondern auch in eine Untersuchung verstrickt, und nachdem er den Schrecken der Folter unterworfen worden war, aus Florenz verbannt. Er zog sich nach seiner Besitzung Casciano zurück, wo er die obenerwähnten Discorsi, sein Leben des Castruccio Castracani,

---

[1]) Firenze 1521.
[2]) Rom 1538.

sein Buch vom Fürsten und die Mandragola neben verschiedenen anderen poetischen Arbeiten schrieb. Leo X., welcher bei Besteigung des päpstlichen Stuhls eine allgemeine Amnestie erließ, hob auch hierdurch den Bann Machiavelli's mit auf. Wie sehr es diesen nach seiner Vaterstadt zog, hielt er es aber doch, wie aus einem Briefe desselben v. J. 1513 an seinen Freund Francesco Vettori hervorgeht, für gerathener, seiner Sicherheit wegen in Casciano zu bleiben. Doch zeigt sich bei dieser Gelegenheit, wie sehr es ihm andererseits am Herzen lag, ein freundliches Verhältniß zu den Medici zu gewinnen. Der Herzog Lorenzo II. scheint aber bis zu seinem 1519 erfolgenden Tode jeder Annäherung ausgewichen zu sein. Nicht so Leo X., der sich inzwischen wiederholt seines Rathes bediente. Vielleicht, daß er diesen durch Uebersendung seiner Mandragola günstig zu stimmen gewußt hatte, wenigstens ließ sie derselbe sowohl in Rom, als in Florenz (1515) vor sich aufführen, daher sie denn auch schon vor dieser Zeit geschrieben worden sein muß. Auch soll ihn der Kardinal Julian, der spätere Papst Clemens VII., mit der Abfassung der florentinischen Geschichte beauftragt und sich seiner zu Staatsgeschäften bedient haben. Daher es nicht eben wahrscheinlich ist, daß Machiavelli an der durch den Tod Leo's X. in Florenz hervorgerufenen Verschwörung betheiligt gewesen sei. Auch blieb er von jeder Untersuchung verschont. Wohl aber scheint ihm seine Haltung hierbei das Mißtrauen und den Unwillen seiner Mitbürger zugezogen zu haben. Dies trat bei dem Umsturz, welchen in Florenz die Erstürmung Roms durch die kaiserlichen Truppen zur Folge hatte, ziemlich offen hervor. Man sagt, daß der Gram darüber ihm eine Krankheit zuzog, welche sehr rasch und tödtlich verlief (22. Juni 1527). Für den Verdacht einer Vergiftung von Seiten der Medici, die Klein mit so großer Bestimmtheit behauptet, liegt ein näherer Anhalt nicht vor. Machiavelli hinterließ ein Weib mit fünf Kindern, doch nur ein geringes Vermögen.

Die poetischen Werke desselben bestehen in der Novelle Belfagor, in welcher er seine Gattin Marietta Corsini als Madonna Onesta copirt haben soll, in der Reimchronik Decennale [1]), in einer Samm-

[1]) Florenz 1506.

lung elegischer Dichtungen unter dem Namen Capitoli, in Karnevalsliedern und Lustspielen. Letztere sind es allein, die wir hier näher zu betrachten haben, und von ihnen hat auch nur La Mandragola eine größere Bedeutung, weil von den übrigen La Clizia und L'Andria nur Uebersetzungen (beide in Prosa) römischer Lustspiele mit etwas verändertem Schluß sind, die beiden titellosen aber nur das Thema der Mandragola in abgeschwächter Weise wieder behandeln. Die dieser letzteren angefügten Zwischengesänge wurden von Machiavelli erst 1525 für die Sängerin La Barbara verfaßt, welche sie bei einer Aufführung in Modena einlegen wollte. Die erste Ausgabe [1]) enthält sie daher auch noch nicht.

Die Mandragola (der Zaubertrank), wie die Calandra in Prosa geschrieben, steht, was Composition, Charakteristik und Sprache betrifft, höher als diese. Machiavelli hat, soweit es der Gegenstand überhaupt gestattete, denselben aus der Sphäre der Posse in die des Lustspiels zu heben gesucht. An burlesker Uebertreibung der Thorheit konnte es aber doch einer verspottenden Dichtung nicht fehlen.

Die ersten Komiker der Italiener gingen zwar von der richtigen Ansicht aus, daß die Komödie nicht unter den moralischen Gesichtspunkt zu stellen sei, sie übersahen jedoch, daß eben deshalb die von ihr darzustellenden Gegenstände den moralischen Gesichtspunkt auch nicht durch Verletzung des sittlichen Gefühls herausfordern dürften. Dies hatten sie freilich bei ihrem Publikum wenig zu fürchten, wodurch es sich einzig erklärt, daß sie demselben derartige Stücke darbieten durften, ohne größeren Anstoß damit zu erregen. Nichtsdestoweniger kann die Wirkung derselben keine rein ästhetische gewesen sein. Sie müssen vielmehr noch immer entsittlichend gewirkt haben. Was Boccaccio gegen seinen Decamerone selbst einwendete (S. 59), wird sich mit noch viel größerem Rechte auf Stücke wie die Mandragola anwenden lassen, in welcher es sich um nichts geringeres, als um einen Ehebruch handelt, zu welchem ein schönes und dabei ehrbares Weib von dem eigenen Gatten, der eigenen Mutter und ihrem Beichtvater überredet wird, indem ihr diese denselben nur als medicinische Cur anempfehlen, welche durch einen geheimen Zauber die Unfruchtbarkeit ihrer Ehe

[1]) Roma 1524.

zu heben im Stande sei, eben deshalb aber auch nichts Unsittliches oder Unerlaubtes in sich einschließen könne. Als sie jedoch von der fremden Frucht genossen und ihr heimlicher, sich ihr dabei zu erkennen gebender Liebhaber den Schleier des Truges vor ihren Augen zerreißt, glaubt sie darin einen Wink des Schicksals zu erkennen, dem sie jetzt eben so willig Folge zu leisten entschlossen ist, als sie sich vorher dem Unrecht streng widersetzte. Sie wirft alle Ehrbarkeit von sich ab, um den so eben nur unwillkürlich vollzogenen Ehebruch fortan zu einem gewollten und ersehnten zu machen. Rechnet man zu dieser offenen Empfehlung des Ehebruchs die cynische Nacktheit seiner Behandlung, so wird man zugeben, daß, wie groß auch immer das dichterisch-dramatische Talent ist, das aus der Darstellung dieses Lustspiels hervortritt, (und wenn ich dieses auch nicht mit Voltaire allen Komödien des Aristophanes vorziehe, so halte ich es doch, was dramatischen Geist und dramatische Form betrifft, für eins der vorzüglichsten Werke der italienischen Bühne), der Dichter gleichwohl seinen wahren Beruf dabei verkannte und auf dem Gebiete der Zucht und der Sitte wahrscheinlich eben so nachtheilig damit eingewirkt hat, wie mit seinem Principe auf dem politischen; wobei es gleichgültig ist, ob ihn ein in der Zeit liegender frivoler Kitzel, oder der Wunsch, dem Papste Leo X. damit zu gefallen, oder, wie er selbst sagt, das Bedürfniß der Erheiterung in seiner traurigen Einsamkeit dazu verleitet hat. Ich glaubte dieses strenge Urtheil umsoweniger zurückhalten zu sollen, weil Klein, der doch im Ganzen so gern den Maßstab des sittlichen Rigorismus und Zelotismus an die zu beurtheilenden Gegenstände legt, bestimmt durch seine allgemeine Bewunderung Machiavelli's, in der behaglichen Schilderung der cynischen Einzelheiten dieser Komödie gradezu schwelgt. Es ist überhaupt einer der Fehler Klein's, daß er selbst da, wo er das Cynische zu geißeln beabsichtigt, es in seiner Darstellung noch weit überbietet.

Das Volksthümliche wurde von einem anderen Schriftsteller der Zeit noch ungleich schärfer betont, der obschon er in seinen Lustspielen an künstlerischer Bedeutung tief unter Machiavelli's Mandragola steht, doch sowohl hierdurch, als durch die Ueberschätzung, welche man seinem allerdings unbestreitbaren Talente und dem Reiz seiner persönlichen Eigenschaften im Allgemeinen zollte, einen großen

Einfluß ausgeübt hat. **Pietro Aretino**[1]), am 20. April 1492 geboren, kann für Vieles, was er gesündigt, nicht nur seine Zeit, sondern auch seine Herkunft mit verantwortlich machen. Was einen Ariost, was einen Machiavell, trotz ihrer Nachgiebigkeit gegen die herrschenden Anschauungen so hoch in unserer Werthschätzung stellt, ist nicht nur die Superiorität ihres Geistes, ihr Talent und Genie, es ist zugleich die Vornehmheit, der Adel ihrer Natur. Aretino, vielleicht kaum minder begabt, wenn auch weit weniger durchbildet, besaß hiervon wenig mehr, als höchstens den äußeren Schein. Doch kann er sich grade für die seltsame Mischung seiner Natur auf seine Herkunft berufen, da er als der Sohn eines Edelmannes, Luigi Bacci, von einem Freudenmädchen, Tita, die ihre Töchter, d. i. also seine Schwestern, zu ähnlicher Laufbahn erzog, im Hospital von Arezzo geboren wurde. Er hat sich dem entsprechend Zeit seines Lebens hauptsächlich abwechselnd zu der vornehmen, leichtlebigen Welt der Höfe und zu Buhldirnen gehalten. Der Unterricht, den er genoß, schon dürftig an sich, wurde von ihm nur lückenhaft und oberflächlich benutzt. Schon früh aber trat diejenige Eigenschaft seines Geistes hervor, welche ihn zugleich so berühmt und gefürchtet machen sollte, eine dreiste satirische Spottsucht, die, mit einem scharfen Auge für alle Schwächen, Schatten und Untiefen der menschlichen Natur und mit einem behenden Witze bewaffnet, bald keine Scheu, Scham und Rücksicht mehr kannte. Ein in diesem Geiste gegen den Ablaßhandel geschriebenes Sonett zog ihm Verfolgungen zu, die ihn zur Flucht nöthigten. Er ging nach Perugia, trat dort bei einem Buchbinder in die Lehre, wendete sich dann nach Rom, wo es ihm nacheinander gelang, sich in die Gunst des reichen Chigi, in die Leo's X. und Clemens' VII. zu setzen. Die Art, wie er sich also emporgearbeitet haben mochte, läßt sich vielleicht aus seinen 1524 erschienenen Sonetti lussoriosi erkennen, die seinen frechen, schamlosen Witz auf voller Höhe zeigen. Sie waren von Giulio Romano oder, wie einige wollen, von Rafael illustrirt, und diese mit den Dichtungen

---

[1]) Mazzuchelli, Vita di Pietro Aretino, Padova 1741. Seine eigenen Lettere. 6 Bde. Paris 1609. Giuguené, a. a. O. VI. p. 242. Francesco de Sanctis, a. a. O. II. 125 u. f. — A. Stern, a. a. O. II. S. 78.

an Schamlosigkeit wetteifernden Zeichnungen von Marc Antonio in Kupfer gestochen worden. Allein der Scandal, der sich darüber erhob, war doch zu groß, als daß er von der Regierung hätte ganz übersehen werden können. Aretino mußte Rom damals verlassen. Er trat in die Dienste des im Solde Franz I. stehenden Condottiere Joh. von Medici, dessen Handwerk er später auf die Schriftstellerei übertrug, d. i. damit käuflich für und gegen jedermann wurde, mit seinem Talent und seiner Frechheit alle Welt brandschatzte oder bekriegte, der Erste, welcher aus ihr ein Gewerbe der Reclame und Schmähung, doch nur im großen Style, gemacht hat, so daß ihm dies auf der einen Seite den Titel des Göttlichen, il Divino, auf der anderen den einer Geißel der Fürsten, flagello de' principi, eintrug. Schon jetzt verwendete sich der von seinen „Geilen Sonetten" bezauberte Franz I. für ihn bei Clemens VII. und erwirkte die Aufhebung seiner Verbannung aus Rom. Doch vermochte Aretino sich nur kurze Zeit hier zu halten. Schon 1527 sehen wir ihn wieder fliehen und ein Asyl in Venedig suchen und finden, wo er bis zu seinem Tode verblieb und sein schamloses Gewerbe mit seinen Angriffen auf den eben hart bedrängten Clemens VII., seinen früheren Schützer und Wohlthäter, eröffnete. Er versöhnte sich jedoch bald wieder mit ihm, der ihm sogar ein ehrendes Breve sandte, sowie das Versprechen, eine seiner liederlichen Schwestern gut zu verheirathen. Inzwischen hatte er sich aber auch in die Gunst Karl's V. in einem Grade zu setzen gewußt, daß dieser ihm eine goldene Kette und den Titel Cavaliere verlieh, und ihn der Signoria von Venedig als das ihm auf Erden Theuerste anempfahl. Von jetzt an bewarb sich alles, sei es aus Bewunderung, oder aus Furcht, um die Gunst dieses Mannes. Man kann bei Ginguené, Klein oder Ruth die Verzeichnisse der Geschenke und Ehren lesen, mit welchen die Großen der Zeit, miteinander wetteifernd, ihn überhäuften. Die von ihm erträumte Dichterkrönung, der von ihm erstrebte Cardinalstitel, wurden ihm aber doch nicht zu Theil. Auch suchte man seine Feder nicht immer nur durch Geschenke in Schranken zu halten. Gelegentlich wurde dies auch schon durch Schrecken erreicht. So soll Tintoretto seiner Angriffe sich schon dadurch erwehrt haben, daß er ihn einmal mit geladener Pistole von Kopf bis zu Füßen maß und der

Condottiere Pietro Strozzi, über den er sich einmal in einer seiner Satiren lustig gemacht, wies ihn für immer zur Ruhe, indem er ihm sagen ließ, er werde ihn im Wiederholungsfalle erdolchen lassen und wenn er sich auch bis in's Bette verkröche. Auch fehlte in der That nicht wenig, daß wenigstens dieses letztere geschah, sobald Pietro Strozzi sich nur in Venedig sehen ließ.

Andererseits muß Aretino neben seinen schlimmen, auch bessere, gewinnende Eigenschaften, neben seinem Genie auch noch andere persönliche Vorzüge besessen haben, damit sich die ausdauernde Bewunderung und Freundschaft erklären läßt, welche ihm die bedeutendsten Männer der Zeit zuwendeten und bewahrten. Als Dichter war ihm von Natur ein sehr feines Gefühl für die Form eigen, zugleich aber auch für das Ursprüngliche, welches ihn zu einem erklärten Gegner der bloßen Nachahmung machte, obschon er gelegentlich selbst, wie z. B. in seiner Tragödie, in diese verfiel. Als Mensch zeichnete er sich im Allgemeinen durch Anhänglichkeit, gute Kameradschaft und Dankbarkeit aus. Es war gewiß nicht nur Klugheit, daß er nie ein böswilliges, selbst nicht ein witziges Wort gegen die Signoria der Stadt Venedig gehabt hat. Seine geselligen Eigenschaften müssen ganz außergewöhnliche gewesen sein. Auch die Zärtlichkeit, mit der er seine sämmtlich außer der Ehe erzeugten Kinder überhäufte, verdient hier hervorgehoben zu werden, sowie die aufopfernde Liebe und Pflege, welche er einer seiner Buhldirnen, — er hielt sich einen ganzen Harem von Buhlweibern — der schönen aber hektischen Perina Riccia, trotz ihrer Undankbarkeit, noch bis über das Grab hinaus weihte. Seine Freigebigkeit will ich dagegen nur aus einem Hang zur Verschwendung und aus seiner sich bis zur Lächerlichkeit verirrenden Eitelkeit erklären, obschon er selbst großes Gewicht auf sie legte und sich auf sie als Zeugniß für seine königliche Seele berief.

Auch seine Schamlosigkeit war nicht nur eine Folge seiner niedrigen Natur, sondern zugleich seiner Offenheit. Er hat die schlechte Seite der ersteren eben niemals verheimlicht, er stellte sich eher damit in cynischer Weise bloß. So machte er z. B. kein Hehl daraus, meist nur geschrieben zu haben, was ihm am besten bezahlt wurde, mochten es nun Heiligengeschichten oder Obscönitäten sein. Er sprach dies ganz offen in einem Briefe gegen die Marchese

Pescara aus, welche ihm seine Komödien zum Vorwurf gemacht hatte.

Doch reizte es ihn auch sicher mehr, die Lacher, als die Beter, auf seine Seite zu ziehen. Durch das Lachen sollte er denn auch seinen Tod finden. Beim Gelächter über die unzüchtigen Streiche einer seiner Schwestern verlor er mit seinem Stuhle das Gleichgewicht, stürzte rücklings zu Boden und starb an den unmittelbaren Folgen des Falles, 1557 im 65. Jahre seines — wie Klein es zwar hart, aber doch nicht ganz unpassend ausgedrückt hat — „ruhmbefleckten Lasterlebens“.

Von seinen vielen Schriften, die heute meist im Staube der Bibliotheken ruhen, sei hier nur seiner dramatischen Werke gedacht, welche in fünf Komödien Il marescalco, La cortigiana, La Talanta, Il ipocrito und Il filosofo, sowie in der Tragödie La Orazia (auf welche ich später zurückkomme) bestehen.

Obwohl Aretino bei seiner Vernachlässigung der classischen Studien, als Naturgenie, schon immer in einem gewissen Gegensatz zu der gelehrten Bildung der Zeit stand und eine gewisse Feindseligkeit gegen die Anmaßung und den Hochmuth derselben in sich getragen haben mag, so würde er vielleicht doch mit seinen Angriffen auf sie etwas vorsichtiger gewesen sein, wenn diese gelehrte Bildung, deren hauptsächlichster Sitz damals Rom war, durch die Erstürmung dieses letzteren nicht eine Niederlage erlitten hätte, von der sie sich um so weniger ganz wieder erholte, als die gleichzeitig von Deutschland ausgehende und sich immer weiter ausbreitende reformatorische Bewegung jetzt auch in Italien eindrang, hier viele Anhänger fand und zur sorgsamen Erwägung der daselbst herrschenden Mißstände aufforderte.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß diese zumeist in der Entsittlichung der Geistlichkeit und hiermit zusammenhängend in den Anschauungen und Wirkungen der Renaissance und der classischen Bildung gefunden wurden. Ein Brief Aretino's an den Cardinal von Ravenna tritt mit Entschiedenheit hierfür ein, insofern er darin der classischen Bildung, die er als Pedantismus bezeichnet, alles Unglück der Zeiten zur Last legt. Auch durch einige seiner Komödien, den Marescalco und den Filosofo, zieht diese Anschauung wieder hindurch. Wogegen Il ipocrito und La cortigiana gegen die Ge-

brechen der Geistlichkeit und des römischen Hofes gerichtet sind. Auch daß Aretino, trotz seiner Neigung zur Lascivität und der Schamlosigkeit seiner Natur, in der Obscönität nicht überall ganz so weit als seine Vorgänger geht, mag hiermit zusammenhängen. Jedenfalls muß es an ihm als ein Fortschritt bezeichnet werden, daß er der ganz in den Fesseln der classischen Nachahmung liegenden commedia erudita eine volksthümlichere entgegensetzen wollte, wobei es nicht einmal zu tadeln ist, daß er, wie es scheint, an die commedia dell' arte anknüpfte, wohl aber, daß er sich dabei allzusehr dem Naturalismus und der Regellosigkeit dieser letzteren überließ und die Composition völlig vernachlässigte.

Ihm ist die Handlung fast immer nur der dürftige Faden, an welchen er eine Reihe mehr oder minder zu ihr in Beziehung stehender Scenen anknüpfen kann, um hierdurch Raum und eine wirksame Form für seine lustigen Einfälle und spottsüchtigen Ausfälle zu gewinnen. Auch die Entwicklung und Durchführung der Charaktere ist ihm meist nur Nebensache. Um so lebendiger springen seine Figuren aus der einzelnen Scene heraus. Seine Kraft beruht in der Führung dieser letzteren, daher auch im Dialoge, sowie in der lebendigen Veranschaulichung der einzelnen Situation. Hier stellt sich bei ihm fast alles in frappanter Lebenswahrheit dar.

Es lohnt daher kaum, auf die Fabel seiner Stücke tiefer ein- einzugehen. In Il marescalco[1]) dehnt er den Einfall eines Herzogs von Mantua, seinen hagestolzen Stallmeister zu einer Heirath zu zwingen, deren Gegenstand sich schließlich nur als der herzogliche Page entpuppt, zu fünf vollen Akten aus[2]). Das Gelehrtenthum ward durch die Nebenfigur des Pedanten verspottet. Der Gegenstand ist hier also unverfänglicher als die Fabeln, welche Bibbiena, Ariosto und Machiavelli behandelten. Doch findet der Cynismus dafür bei der Ausführung des Einzelnen Raum.

---

[1]) Zwischen 1527 und 30 entstanden, da Aretino sich in diesem letzten Jahr Carl V. gegenüber auf eine Stelle desselben bezieht. Als erste Ausgabe gibt Mazzuchelli die von Venedig 1533 an.

[2]) Eine Idee, welche der Herzog Julius von Braunschweig möglicherweise zu seinem Vincentius Ladislaus, Satrapen von Mantua, benützte.

In La cortigiana [1]), d. i. der Höflingskomödie, finden sich zwei Handlungen durcheinander geschlungen. Die eine beruht auf dem Einfall eines jungen Mannes, sich einem Gelübde seines Vaters zufolge in Rom um den Cardinaltitel zu bewerben. Es wird ihm aber gesagt, daß dies nur auf dem Wege der Höflingskunst möglich sei. Er nimmt daher einen Lehrer an, um sich in dieser zu unterrichten. Dies gibt den Vorwand zu dem eigentlichen Zweck der Komödie, zu der Verspottung des päpstlichen Hofs. Dazwischen spielt eine Kuppler- und Ehebruchsgeschichte hindurch, die ebenfalls wieder zu einer Satire auf die Geistlichkeit und die mechanische Frömmigkeit wird. Schärfer noch gegen den Mißbrauch der geistlichen Amtsgewalt ist Il ipocrito [2]) gerichtet. Auch hier ist Gelegenheit genommen, das Kupplerwesen und die Unzüchtigkeit in den Vordergrund der Darstellung zu ziehen. Doch bleibt Aretino in der Behandlung derselben noch immer hinter seinen Vorgängern zurück. Erst La Talanta [3]) geht in der Zügellosigkeit fast noch weiter. Den Mittelpunkt bildet hier eine öffentliche Dirne mit ihren unsauberen Liebesverhältnissen. Diese Komödie nähert sich in der Form am meisten der commedia dell' arte. Ruth hat sogar in dem Vergolo und dem Tineo die Masken des Pantalone und des Capitano spavento zu erkennnen geglaubt.

Im Filosofo, [4]) durch den sich ebenfalls wieder eine Satire gegen das classische Gelehrtenthum zieht, hier durch die Person des Plataristoteles vertreten, muß ein von dem Decamerone entlehntes ziemlich unzüchtiges Nebenmotiv (5. Novelle d. 2. Tages) die pikante Würze hinzubringen. Beide Motive sind zugleich noch zu einer Satire auf die Ehe verwendet.

Bei der Berühmtheit Aretino's mußte sein Beispiel natürlich eine große Nachwirkung haben. Gleichwohl lassen sich, was die

---

[1]) Venezia 1554. Die Angabe Klein's (a. a. O. IV. S. 520), daß dieses Stück erst 1537 zum ersten Male (in Bologna) dargestellt worden sei, ist hiernach unwahrscheinlich.

[2]) Venezia 1542.

[3]) Venezia 1542.

[4]) Venezia 1546. Mir lag eine Ausgabe v. J. 1588 ohne Ortsangabe vor, die aber nur die vier ersten Komödien enthielt.

Komödie betrifft, nur wenige directe Nachahmer desselben auffinden. Am nächsten steht ihm Lodovico Dolce [1]), der einer, wie es scheint, heruntergekommenen Patricierfamilie entstammend, um 1508 zu Venedig geboren wurde. Er hatte sich eine umfassende Bildung erworben, wodurch er der literarische Beirath des großen Venetianischen Buchhändlers Scioleto wurde, für welchen er verschiedene Ausgaben und Uebersetzungen classischer Schriftsteller übernahm und besorgte. Er war ein Freund Aretino's; man hat ihn auch wohl seinen Schüler genannt. Die Geistesverwandtschaft beider tritt am auffälligsten in den Komödien hervor, in denen er den Aretino zwar nicht an Geist und Kraft der Komik erreicht, wohl aber an Lascivität übertrifft. Dolce hat drei Komödien in Prosa: Il ragazzo [2]) (der Knabe), La Fabrizia [3]) (Fabrizio), Il rufiano [4]) (der Kuppler) und zwei in versi sdruccioli: Il capitano [5]) und Il marito [6]) (der Ehemann) geschrieben. Die anstößigste dieser Komödien ist Il ragazzo, also die erste, was bemerkenswerth ist. Der Autor berühmt sich zwar im Prologe, daß diese Komödie nicht nur Stoff zum Lachen, sondern auch Beispiele zum Lernen gebe. Es sind aber meist nur verwerfliche Dinge, die man aus diesem, wie aus den meisten Lustspielen der Zeit zu lernen vermöchte. Die einzige Lehre, welche sie predigen, ist die, nicht sowohl so gut, als vielmehr so gewitzigt wie möglich zu sein. Nur der Dumme hat Unrecht und nur der Kluge hat Recht; der Erfolg spricht sowohl Zweck wie Mittel, und wenn sie die schlechtesten wären, rein. In Il ragazzo ist das Verkleidungsmotiv eines Knaben und eines Mädchens in eben so cynischer, wie ekelhafter Weise unter Beziehung auf das Laster der Knabenliebe benutzt. La Fabrizia ist ein Beweis, wie sehr die damaligen Dichter von den Erfindungen der anderen zehrten. Dolce hat sich hier ebenso an Ariosto's Cassaria, wie Ariosto an die römischen

---

1) Ginguené, a. a. O. IV. p. 532. Klein, a. a. O. IV. 826.

2) Venezia 1541.

3) Venezia 1549.

4) Venezia 1560.

5) Venezia 1545.

6) Venezia 1560. Mir liegt die Ausgabe von 1560 vor, welche alle fünf Komödien und drei Tragödien enthält.

Vorbilder gehalten. Ein junger Mann, der seinen Vater bestiehlt und einen Kuppler um sein Liebchen prellt, ist der Held auch dieser Komödie, die alles Abstoßende der Cassaria noch greller hervorhebt. Auch auf dem Gebiete der Tragödie werden wir Dolce noch wieder begegnen.

Die kirchlich reformatorischen Bestrebungen treten in den dreißiger Jahren bestimmter hervor. Nicht nur die vielen sich zu dieser Zeit bildenden neuen Orden suchten den kirchlichen Geist neu zu beleben und die Mißstände der Kirche und Geistlichkeit zu beseitigen. Die Initiative hierzu ging vielmehr von dem im Jahre 1534 erwählten Papste Paul III. selber mit aus. Die Reform ward ernstlich erwogen, ein Kompromiß mit der Reformation als nothwendig erkannt und erstrebt, und auch die Moral mit in Erwägung gezogen. Die Schamlosigkeit und Zügellosigkeit hörten auf, zum guten Ton zu gehören. Kein Wunder, daß dessen früheres Schoßkind, die lascive Komödie, nun an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund trat, und diese Dichtungsform etwas zahmer und wenigstens dem äußeren Scheine nach etwas ehrbarer werden mußte. Auch daß die kirchlichen Bestrebungen nicht zur Versöhnung, sondern zum völligen Bruche mit der Reformation führten, konnte hieran nichts ändern, weil dies zunächst zur Folge hatte, daß an die Stelle der Reform die gewaltsame Restauration der Kirche des Mittelalters und die Erneuerung der Inquisition trat (21. Juli 1542), damit zugleich aber auch eine Reaction gegen das Schauspiel im Allgemeinen erwachte. Die Verfolgungen der Inquisition trafen zwar, wie es scheint, zunächst nur die kirchenfeindlichen, ketzerischen Schriften, doch wurden hier und da poetische und dramatische Werke davon mit betroffen, wenn solche Ideen in ihnen Eingang gefunden hatten, wie das bei so vielen Komödien, z. B. bei denen Aretino's, der Fall war[1]). Doch wurden die

[1]) Das zeigt sich z. B. an Giorgio Arione in Asti, einem Dichter, welcher in seinen Farcen nicht nur die Wege Aretino's ging, sondern diesen an Keckheit noch übertraf. Auch sie, von denen ein Wiederabdruck v. J. 1560 (Venedig) bekannt worden ist, wurden wegen ihrer Irreligiosität und Obscönität von der Inquisition unterdrückt, der Dichter selbst aber in den Kerker geworfen. Es gelang jedoch seinen Freunden, sowohl ihn zu befreien, als ihm die Erlaubniß zu einer neuen Herausgabe seiner Schriften in völlig gereinigter Form zu erwirken.

Komödien später auch nur ihrer Unzüchtigkeit wegen bedroht. Verschiedene der Nationalconcile erneuerten die Verbote der geistlichen Spiele in Kirchen, so nach Ancona, II. S. 278, die Concile von Bourges und Aix (1581) und Bordeaux (1588) in Frankreich. In Italien wendete sich der Zelotismus des heiligen Borromeo aber auch gegen die weltlichen Spiele. Die Unterdrückung derselben gelang ihm zwar nicht, wohl aber wußte er dem weltlichen Gubernium, trotz des Widerstandes, den er an Juan d'Austria fand, das Zugeständniß zu entreißen, daß alle in Mailand aufzuführenden Stücke erst seine Censur zu passiren hatten, und an Sonn- und kirchlichen Festtagen überhaupt gar nicht aufgeführt werden durften. Welch ein Gegensatz zu den so nahe liegenden Zeiten Leo's X. Der Schutz, welchen die Schauspieler bei den spanischen Statthaltern und Regierungen fanden, war überhaupt ein sehr unzuverlässiger und schwankender, da er von den wechselnden politischen Verhältnissen und den Streitigkeiten zwischen der weltlichen und geistlichen Macht abhing, in deren Interesse er ihnen lediglich ertheilt wurde [1]), was natürlich die Feindseligkeit der Geistlichkeit gegen die Spiele nur noch verschärfen mußte. Es erklärt sich hieraus, warum die meisten der damaligen Bühnenschriftsteller sich eines zahmeren und ehrbareren Tones befleißigten, daneben aber doch immer einzelne (wie z. B. Groto und Parabosco) der früheren Zügellosigkeit huldigten. Daß aus diesen Verhältnissen die commedia dell' arte Nutzen zog und die Entwicklung und Verbreitung derselben von ihnen begünstigt wurde, läßt sich recht deutlich daraus erkennen, daß, als der heilige

---

Auch Aretino's Komödien waren aus gleichem Grunde verboten worden. Es erschien aber 1588 eine Ausgabe derselben ohne Nennung des Druckorts, welche heimlich verbreitet wurde, und 1601 in Vicenza eine andere unter verändertem Titel und Namen (für Marescalco stand Cavallerizzo, für Ipocrito — Finto, für Filosofo — Sofista und für Aretino — Luigi Tansillo).

[1]) In welcher wunderlichen Form dieses Interesse sich bei den spanischen Statthaltern zuweilen äußerte, beweist folgende Verordnung des Vicekönigs Monterey in Neapel, in welcher es heißt, daß, um den Schauspielern eine ständige Zuhörerschaft zu sichern, „chiunque fosse pubblica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle che mancavano, pagassero ad essi quattro carlini al mese“.

Borromeo 1583 von der berühmten Gesellschaft der Gelosi die Einreichung der Stücke, welche sie spielen wollte, verlangte, diese sich darauf stützte, aus dem Stegreif zu spielen. Sie mußte nun zwar nach langem Verhandeln ihre Scenarien einreichen, aber es ist leicht einzusehen, wie frei sie in der Ausführung derselben blieb, daher auch die Geistlichkeit die Censur dieser Canevas bald wieder aufgab. Riccoboni hat noch einige mit der Unterschrift Borromeo's versehene Exemplare derselben gesehen.

Diese Verfolgungen der Schauspiele blieben aber nicht auf Mailand beschränkt. Das Beispiel Borromeo's fand Nachahmung. So sprachen die Cardinäle Giberti in Verona und Paleotti in Bologna Verdammungsurtheile gegen sie aus. Im Jahre 1577 wurden die Schauspieler sogar aus Venedig verwiesen; ein Verbot, welches mehrere Jahre bestand. Auch Gregor XIII. erließ ein solches gegen die Aufführung von Schauspielen, selbst noch in Häusern, Seminarien und Akademien. Doch hatten alle diese Verbote nichts weiter als das Sinken der dramatischen Dichtung zur Folge. Sie selbst aber scheiterten an der ausgesprochenen Neigung des Volks. Ja, wenn die anstößigeren Spiele auch nicht mehr offen von den Fürsten und Großen, vielleicht selbst nicht vom Volke begünstigt wurden, so wurden sie doch, wie die in diese Zeit fallenden Ausgaben derselben beweisen, von Vielen wenigstens heimlich gesucht und gefördert.

Es sind diese Verhältnisse, welche man bei dem Entwicklungsgange, den das italienische Drama, insbesondere das Lustspiel, seit Paul III. genommen, zu berücksichtigen hat. Es hängt vielleicht schon mit ihnen zusammen, daß Ricchi, obschon er ein Freund und Schüler Aretino's genannt wird, daß Firenzuola, obschon er sich selber so nennt, beide fast nichts von dessen Geiste in ihrem Drama erkennen lassen; daß ferner Cecchi nur ein einziges seiner vielen Lustspiele, und zwar wahrscheinlich das allerfrüheste, l'Assiuolo, in einem dem Aretino verwandten Sinne geschrieben hat und es von demjenigen Dichter, welcher diesem hierin am nächsten steht, von Grazzini, grade als besonderer Vorzug gerühmt wird, minder anstößig, als er gewesen zu sein, freilich aber auch zahmer und weniger geistvoll. Ricchi, obschon der früheste dieser Dichter, wird darum besser an anderer Stelle zu besprechen sein, weil er in dem uns einzig von ihm erhalten gebliebenen Drama die Ver-

mittlung der commedia erudita mit dem romantischen Drama erstrebte.

Agnolo Firenzuola [1]), geb. 1493 zu Florenz, gest. 1543 in Prato, und bekannt durch seine platonisch angehauchten, dabei aber schlüpfrigen Novellen, würde ohne seine Beziehung zu Aretino wegen seiner zwei Komödien: I Lucidi [2]) und La Trinuzia [3]) (die dreifache Hochzeit), von denen erstere nur eine Nachahmung der Menächmen des Plautus ist, hier kaum genannt zu werden verdienen.

Um so mehr ist dies mit Giovan Maria (Giamaria) Cecchi [4]) schon deshalb der Fall, weil er der fruchtbarste Dichter der ganzen Periode ist. Cecchi wurde am 14. April 1518 in Florenz geboren, zum Berufe eines Notars erzogen und starb auch am 28. Oct. 1557. in seiner Vaterstadt. Er schrieb Tragödien und Lustspiele, selbst sacre rappresentazioni [5]). Giulio Negri zählt 92 dramatische Stücke desselben auf, worunter sich jedoch nur eine einzige Tragödie befindet. Wie es sich daher mit den von Ginguené diesem Dichter zugeschriebenen 60 Tragödien verhält, wissen wir nicht. Es sind nur noch sechs von ihm herrührende Uebersetzungen griechischer Tragödien bekannt. In seinen sacre rappresentazioni, deren eine ziemliche Zahl erhalten geblieben ist (er gab ihnen meist den Namen misteri da zazzere [6]), was darauf hinweist, daß diese Gattung damals in Florenz schon veraltet war) hat Cecchi, nach dem Vorgange Ottonajo's, besonders die von ihm mit hereingezogenen welt-

---

1) Ginguené, a. a. O. IX. 202. Ad. Stern, a. a. O. II. 87.

2) Firenze 1549.

3) Firenze 1549.

4) Tiraboschi, a. a. O. — p. —— Klein, a. a. O. IV. 613. Ginguené, a. a. O. IV. 273.

5) Istoria degli Scrittori fiorentini p. 267.

6) Wörtlich langhaarig, doch auch in dem Sinn von veraltet, altväterisch, altbärtig gebraucht, hier also wohl ein volksthümlicher Ausdruck für: im Style der Alten. — Im Jahre 1564 waren in Florenz die alten kirchlichen Spiele so vergessen, daß, als die Herzogin Giovanna d'Austria, um eine Idee davon zu bekommen, eine Aufführung derselben verlangte, von allen frommen Gesellschaften nur noch eine hierzu glaubte befähigt zu sein, doch wurden dieselben hierdurch, wie es scheint, damals wieder für einige Zeit in Aufnahme gebracht. (S. Ancona a. a. O. II. 284.)

lichen Elemente zur Ausbildung gebracht, so daß sie sich zum Theil nur wenig von seinen Komödien unterscheiden. Auch wurden sie nicht nur von den frommen Gesellschaften, den compagnie del vangelisto und dell' arcangelo, sondern auch von weltlichen Schauspielern, wie den fantastichi, dargestellt. Eines der vorzüglichsten dieser Spiele ist „Il figliuol prodigo“, welches ausgezeichnet in der Schilderung florentinischer Sitten ist. Umgekehrt wurden aber auch seine Komödien wieder von den Brüderschaften, z. B. seine Ammalata von der compagnia di San Bastisia de' fanciulli aufgeführt. Eine Neuerung in den misteri des Cecchi ist, daß er den verso sciolto dabei angewandt und den Reim beseitigt hat.

In seinen Lustspielen lehnt sich Cecchi noch sehr an die römischen Vorbilder an. So ist La dote (die Mitgift) dem Triummus, La stiava (die Sklavin) dem Mercator, La moglie (die Gattin) den Menächmen, Gli incantesimi (die Verzauberungen) der Cistellaria des Plautus, I dissimili (die Unähnlichen) den Adelphi, La Majana dem Heautontimorumenos des Terenz nachgebildet. Doch auch in vielen seiner freier erfundenen Komödien spielen Motive der römischen Dichter hinein, so in Il martello (die Liebespein), Motive der Asinaria. Ariostischer Einfluß zeigt sich besonders in Le pellegrine (die Pilgerinnen) und I sciamiti (die Sammetzeuge). Hier, sowie in Il donzello (der Laufbursche) und Lo spirito (der Geist), ist das Kistenmotiv, welches schon in Bibbiena's Calandra eine Rolle spielte, zu höchster Entwicklung gebracht. Das Lustspiel L'Assiuolo dürfte noch mehr unter dem Einfluß der Mandragola als unter dem der Komödien Aretino's entstanden sein. Es gibt der ersteren an Unzüchtigkeit kaum etwas nach, ist aber, wie schon gesagt, das einzige bekannte Stück dieses Dichters, welches in diesem zügellosen Geiste geschrieben ist, weshalb ich es eben für das älteste halte. Jedenfalls ist es bereits in der frühesten Sammlung des Dichters[1]) mit

[1]) Venedig 1550. Sie enthält nach Quadrio La dote, La moglie, Il cerredo, La stiava, Il donzello, Gli incantesimi, Lo spirito, I dissimili, Il serviziale und L'assiuolo. Nach Apostolo Zeno soll diese Ausgabe aber nur sechs Prosakomödien enthalten, die auch im Teatro comico fiorentino, Firenze 1750. VI.

aufgenommen und wie alle Stücke derselben in Prosa geschrieben, die er jedoch später metrisch überarbeitete. Ruth behauptet sogar, daß der Assiuolo bereits 1515 vor Leo X. in Florenz zur Aufführung gebracht worden sei. Diese Angabe wird aber durch das Geburtsjahr des Dichters hinfällig, das Stück müßte denn gar nicht von diesem geschrieben worden sein. Die Bedeutung Cecchi's beruht wesentlich darauf, daß er die Formen der commedia erudita auf die bürgerlichen Verhältnisse des florentinischen Lebens anwendete, daß er vielfach ausgezeichnet in der Sittenschilderung, daß sein Ton ein volksthümlicher ist und er die Charakteristik, wenn auch meist nur in äußerlicher Weise, weiter ausbildete, worin überhaupt die Stärke des italienischen Lustspiels besteht. Seine Kunst bewährt er hauptsächlich in der Führung mehrerer sich in einander verstrickender Intriguen, was sich besonders glänzend in I rivali (die Nebenbuhler), in Il diamante, in Gli sciamiti und in Le cedole (die Schuldscheine) zeigt. Doch grade diese Eigenthümlichkeit des Dichters und dieser Stücke macht eine kurze Mittheilung ihres Inhalts, wie sie hier allein zulässig wäre, unmöglich; daher ich hierin auf die Mittheilungen Kleins verweise[1]). Allgemein anerkannt wird die sprachliche Seite seiner Theaterstücke. Obschon der Ton Cecchi's im Ganzen ein bürgerlich ehrbarer ist, und er seine komischen Motive nicht blos aus den Lastern der Zeit, der Unzucht, dem Ehebruch, der Wollust, der Kuppelei, dem Trug und Diebstahl entwickelt, so fehlt es doch seinen Komödien nicht an schlüpfrigen, anstößigen und selbst schmutzigen Elementen. Es scheint, daß er beiden der durch die Zeit gehenden Strömungen gerecht werden wollte. Auch ziehe ich aus dem Umstande, daß Cecchi trotz seiner Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit das romantische Drama gar nicht gepflegt zu haben scheint, den Schluß, daß dieses sich damals in Florenz keiner besonderen Theilnahme mehr erfreute.

---

mit Il serviziale in versi sciolti enthalten sind. — Neuerdings wurden von Gaetano Milanei (Firenze 1856) folgende Stücke des Dichters veröffentlicht: Il figliuol prodigo, Il diamante, I rivali, Gli sciamiti, Le pellegrine, Il morte del Re Acab, Il martello, L'ammalata, Le cedole, La Majana, Lo sviato, La conversione della Scozia. Weitere Veröffentlichungen finden sich noch in den Commedie inedite publicate da M. dello Russo, Napoli 1869.

[1]) A. a. O. IV. S. 620 u. f. w.

Antonio Francesco Grazzini, genannt il Lasca[1]) (der Plotzfisch), welchen Namen er sich als einer der Mitbegründer der florentinischen Akademie beilegte, steht zu Cecchi in einem gewissen Gegensatz. Er wurde 1503 in Florenz geboren, wo er 1583 auch starb. Der Ruf, den er sich als komischer Dichter erworben, wird von seinen Dichtungen aber nur theilweise gerechtfertigt. Sie bestehen aus einer Sammlung höchst leichtfertiger Novellen, aus einem burlesken Epos „Guerra de' mostri“ und aus sieben, sämmtlich in Prosa geschriebenen Komödien: La gelosia[2]) (die Eifersucht), La spiritata[3]) (die Besessene), I parentadi (die Verwandten), La pinzocchera (die Betschwester), La sibilla (die Sibylle), La strega[4]) (die Hexe) und l'Arzigogolo[5]). Auch gab er die Sonette Burchiellos, sowie verschiedene burleske Dichtungen Berni's, Molza's, Dolce's, Mauro's u. A. und eine Sammlung der trionfi und canti carnascialeschi der älteren florentinischen Dichter heraus. Grazzini stellt sich in seinem Vorspiel zu La strega, welches nächst dem theilweise dem französischen Pathélin nachgebildeten Arzigogolo (dies ist hier der Name des Bauers oder Schäfers) das beste und unterhaltendste seiner Stücke ist (besonders zeichnet sich die Figur des Taddeo Saliscenti, eine Art Capitano spavento, darin aus), ausdrücklich den Nachahmern des classischen Lustspiels entgegen. „Aristoteles und Horaz“ — heißt es hier — „haben ihre Zeit gehabt. Die unsere ist aus einem anderen Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere Lebensweise. Unsere Komödie muß daher anders beschaffen sein. In Florenz lebt man nicht, wie man einst in Athen und Rom lebte. Bei uns gibt es keine Sklaven; Adoptivkinder sind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen. Auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen sie als ihre Kinder und statten

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 724. A. Stern, a. a. O. II. S. 94.

[2]) Firenze 1551.

[3]) Firenze 1552.

[4]) Diese vier erschienen: Venezia 1582.

[5]) Sämmtlich im Teatro comico Fiorentino, Firenze 1750, enthalten. Neueste Ausgabe von Fontani, Firenze 1859.

sie aus.[1])“ Diese Stelle ist wichtig, weil sie den Conventionalismus des damaligen Lustspiels und die Armuth der Dichter an selbständigen Erfindungen aufdeckt. Doch hat schon Klein darauf aufmerksam gemacht, daß die Behauptungen Grazzini's nicht überall zutreffen. Die Seeräubereien der Sarazenen brachten allerdings hier und da ähnliche Situationen hervor. Noch 1591 kam ein Sklavenhändler mit 65 Sklaven, 50 Männern und 15 Frauen, zum Verkauf nach Florenz. Auch fehlt Grazzini gegen seine eigenen Vorschriften. Gleich in der Strega selbst handelt es sich um Piraten. Er entnimmt seine Gestalten, wie Aretin, dem Volksleben, aber es ist ihm zugleich mehr als diesem um die Darstellung einer geschlossenen und fesselnden Handlung zu thun. Sein Dialog ist von anmuthiger Lebendigkeit. An Kraft der Komik steht er aber gegen Aretin weit zurück.

Enger an Cecchi schließt sich ein anderer florentinischer Dichter, Francesco d'Ambra, von dem man nur weiß, daß er von edler Abstammung war, 1549 das Amt eines Consuls (console) der florentinischen Akademie bekleidete, auch eine Menge anderer Aemter derselben durchlief und 1558 zu Rom starb. Er liegt in der Kirche St. Croce zu Florenz begraben, wohin seine Leiche übertragen wurde. Ambra wird zu den besten Schriftstellern der italienischen Sprache gezählt und es scheint, daß man bei Beurtheilung seiner dramatischen Werke dieses Verdienst etwas zu sehr in Rechnung gezogen hat, da sie von nicht wenigen italienischen Geschichtsschreibern, wie z. B. von Crescembini, zu den schönsten Erzeugnissen ihrer Art gezählt werden. Sie bestehen aus nur drei Komödien, von denen die eine Il furto[2]) (der Diebstahl) in Prosa, die beiden anderen La cofanaria[3]) (die Kistenkomödie) und I Bernardi[4]) in versi sciolti geschrieben sind.

Il furto ist weitaus die bedeutendste von ihnen und schon deshalb hervor zu heben, weil sie, wenn auch nicht im romantischen Sinne, sich der Novellenkomödie nähert. Sie überragt in der

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 738.

[2]) Wurde 1544 im Saale der Florentiner Akademie gegeben. Erste Ausgabe.

[3]) Erste Ausgabe, Firenze 1563.

[4]) Firenze 1564.

Motivirung die Arbeiten Cecchi's und ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß die Verwicklung der Intrigue und die geschickte Verknüpfung der äußeren Begebenheiten, d. i. also das, was Shakespeare die Fügungen des Zufalls nennt, so Hand in Hand gehen, daß sie sich wechselseitig in ihrer Entwicklung und Lösung fördern. Ambra hat zu diesem Zwecke zwei Handlungen mit einander verknüpft, von denen die eine ähnliche Voraussetzungen hat, wie Shakespeare's „Was ihr wollt" und wie Gli ingannati, auf die ich sogleich näher eingehen werde. Wie diese knüpft auch Il furto an die Erstürmung der Stadt Rom an, bei welcher Cornelio, ein Arzt, seine Gattin und seine zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, verloren hat. Letztere sind aber nicht wie die Mutter getödtet, sondern geraubt worden und unter veränderten Namen getrennt in verschiedene Verhältnisse gerathen. Nachdem Cornelio lange vergeblich nach seinen Kindern gesucht und inzwischen zu Jahren gekommen ist, beschließt er, um einen Leibeserben zu gewinnen, doch noch einmal wieder zu heirathen, daher er, um hierin sicher zu gehen, sich auch ein recht junges Mädchen ausgesucht hat. Norchia ist aber, ohne daß beide es wissen, seine Tochter und nur durch die rechtzeitige Entdeckung dieses Verhältnisses bleiben sie vor drohender Blutschande bewahrt. Die Entdeckung selbst aber wird durch die Entwicklung des zweiten der dieses Stück bildenden Grundmotive herbeigeführt. Es ist wieder ein Diebstahl, den Gismondo, ein verliebter junger Mann, in dem Waarenlager seines Bruders begeht, um mit dem Erlöse desselben, einigen Stücken Seidenzeug, seine Geliebte, Aurelia, von einem Corsaren loszukaufen, in dessen Gewalt sie gerathen ist. Nachdem nun das gestohlene Object von einer Hand in die andere gegangen, werden verschiedene Personen hierdurch des Diebstahls desselben verdächtig, zugleich aber auch die hier vorliegenden beiden Handlungen in solcher Weise mit einander verknüpft, daß dies nicht nur zu einer sehr kunstvollen Verwicklung, sondern auch zu der endlichen Lösung derselben führt.

Dem Francesco d'Ambra reiht sich würdig Lionardi Salviati[1]) an. 1540 geboren und einem altflorentinischen Adelsgeschlechte entstammend, empfing derselbe, ein Schüler Varchi's,

---

[1]) Tiraboschi, a. a. O. VII. p. 1906. Ginguené, a. a. O. VII. S. 405.

eine ausgezeichnete Bildung, so daß er bereits mit 26 Jahren zum Consul der florentinischen Akademie ernannt werden konnte. Schon als Reformator derselben und als Stifter der Accademia della crusca, sowie als Gegner Tasso's würde er in der Literaturgeschichte Italiens von Bedeutung sein, noch mehr ist er es aber durch die Verdienste, die er sich um die Reinigung der italienischen Sprache erworben. Er hat unter anderem zwei Komödien hinterlassen, von denen die eine Il Granchio [1]) (Meister Krebs) 1566 vor den Mitgliedern der florentinischen Akademie öffentlich dargestellt worden ist. Sie ist in Versen geschrieben, was den Autor hier und da zu einer episch breiten und rhetorischen Behandlung verleitet hat; doch ist der Plan gut erfunden, die Intrigue zwanglos durchgeführt und mehr als bisher aus der Natur der Charaktere entwickelt, worin ihre Bedeutung und auch ein entschiedener Fortschritt liegt. Im Granchio, ist der intriguante, kupplerische, spitzbübische und verrätherische Bediente zum Mittelpunkte und Helden des Stücks geworden, doch ist die Intrigue selbst zu verwickelt, um auch nur im dürftigsten Auszuge hier Platz finden zu können [2]). Aehnliche Vorzüge zeigt auch wieder die Prosakomödie La Spina [3]). Auch hier ist, wie Klein es richtig bezeichnet, „eine Novellenincidenz in das dramatische Getriebe selbst aufgenommen und als Intriguenmoment verwendet" worden. Das Stück hat noch dadurch ein besonderes Interesse, daß die Parteikämpfe der jüngst vergangenen Zeit durch zwei Abenteurer, von denen der eine als falscher Ghibelline, der andere als falscher Guelfe auf die Hand der reichen Spina speculiren, darin satirisch beleuchtet werden.

Der Florentiner Rafaello Borghini, von dem sich zwei Komödien La donna costante (das standhafte Weib) und L'amante furioso (der wüthende Liebhaber) erhalten haben, ist hier nur deshalb zu erwähnen, weil diese Stücke auf der Grenze zwischen der commedia erudita und der romantischen Novellenkomödie stehen und so wie diese nicht selten tragische Momente in sich aufgenommen haben. So nimmt z. B. Elfenice, das standhafte

---

[1]) Firenze 1566.

[2]) Man findet denselben bei Klein. IV. S. 871.

[3]) Ferrara 1592.

Weib, um einer verhaßten Verbindung zu entgehen, wie Julia einen Schlaftrunk und läßt sich wie diese lebend zur Gruft tragen. Daraus befreit kommt sie auf's Neue in eine sie in Verzweiflung bringende Lage, so daß sie wie wahnsinnig durch die Straßen läuft, eben dadurch aber einem jungen Mann, dem Bruder ihres Geliebten, das Leben rettet, der, am Fenster einer Schönen ergriffen, um deren Ehre sicher zu stellen, sich eines beabsichtigten Diebstahls beschuldigt und hierfür zum Galgen geführt werden soll [1]).

Eine ähnliche aber ganz isolirte Zwischenstellung nimmt endlich der schon früher erwähnte Agostino Ricchi aus Lucca mit seiner Komödie I tre tiranni ein. Ricchi war ein Zeitgenosse Aretino's. Seine Komödie, welche nach einer Anmerkung der Ausgabe vom Jahre 1533 drei Jahre früher vor Papst Clemens VII. in Bologna zur Aufführung gekommen sein soll, ist in ungleichen versi sciolti geschrieben. Ganz im Gegensatze zu Aretino knüpfte Ricchi wieder dadurch an's mittelalterliche Drama an, daß er die Allegorie in einem der Moralität verwandten Sinne in sie einführte oder ihr doch unterlegte. Die drei Tyrannen sind Liebe, Glück und Reichthum, personificirt in dem alten Girifolco, dem jungen Philecrate und dem Chrisaulo, welche alle drei als Nebenbuhler der schönen Lucia erscheinen. Das Stück ist mit größerer dramatischer Einsicht als die Virginia des Accolti geschrieben und bringt die edleren Empfindungen zu ungleich dramatischerem Ausdruck als sie, daneben zeigen sich freilich Elemente der Kupplerkomödie hier und da eingemischt.

Siena, welches schon immer, wie ein Sitz der Kunst überhaupt, so auch einer der Hauptsitze dramatischer Kunstübung war, hatte inzwischen die aus dem Mittelalter entwickelten Formen des Dramas in seiner an alten Traditionen festhaltenden Weise weiter auszubilden gesucht. Hier findet sich nicht nur noch immer eine reiche Literatur kirchlicher Dramen verzeichnet, sondern es blühten hier auch verwandte Formen der alten Contrasti, Farse und Buffonate fort.

Daneben fand aber noch das am Ende des vorigen Jahr-

---

[1]) Einen noch viel größeren Mißgriff machte Battista Guarini, als er in seiner Commedia de l'Idropica einer Wassersüchtigen auf die Bühne brachte.

hunderts entstandene romantische Novellendrama weitere Pflege, was namentlich von Seiten der Accademia de gl' Intronati [1]) geschah. Von ihnen ist hier vor Allem der Commedia: „Gli ingannati“ (Die Getäuschten) zu gedenken, der, wie schon berührt, dieselbe Quelle zu Grunde liegt, aus welcher unmittelbar oder mittelbar auch Lope de Rueda zu seiner Comedia de los Engaños und Shakespeare zu seinem: Was ihr wollt[2]), geschöpft haben.

Klein hat das Irrige der Angabe Crescembini's nachgewiesen, daß dieses Stück schon drei Jahre nach der Calandria verfaßt worden sei, weil die darin geschilderte Begebenheit von der Erstürmung Roms ausgeht, sie selbst aber erst eine geraume Zeit nach dieser stattfindet. Der früheste Druck desselben stammt aus dem Jahre 1537, aus welchem auch von einer Aufführung berichtet wird. Es kann nicht viel früher geschrieben sein. 1543 erschien eine französische Uebersetzung von einem François Juste unter dem Titel: Les abusés. Es muß also Aufsehen erregt haben [3]). In Prosa geschrieben, zeichnet es sich stellenweise durch psychologische Feinheit der Motivirung und durch ethischen Gehalt der Motive aus, was gleich von der ersten Scene der als Pagen verkleideten Lelia mit ihrer Amme Clemenzia, sowie von der anderen gilt, in

---

[1]) Delle commedie de gl' Academia Intronati da Siena. Siena 1611.

[2]) Eine verwandte Idee behandeln schon die Menächmen des Plautus. Als ursprünglichste Quelle des vorliegenden Verhältnisses aber wird Cinthio's Novelle (8. der 3. Decade) angesehen, von welcher Bandello wohl erst die Anregung zu seiner (der 36.) empfing. Ihr dichtete später Barnaby Rich wieder nach, der, wie man allgemein annimmt, von Shakespeare benutzt worden sein soll. Doch sprechen, wie A. Schmidt (Einl. z. Uebers. v. „Was ihr wollt,“ in der Ausgabe der deutschen Shakesp.-Gesellschaft, Berl. 1869. 5. S. 145) schon ausgeführt hat, verschiedene Gründe dafür, daß dieser auch noch Gli ingannati, sowie überhaupt das Buch, von welchem dieses Stück nur den 2. Theil bildet „Il sacrifizio de gl' Intronati celebr. nei Ginochi d'un carnevale in Siena. Et gli Ingannati, commedia dei medesimi“, und ein noch späteres Lustspiel „Gli inganni“ gekannt haben dürfte. Auch Klein weist, was oben noch zu berühren ist, auf einen bemerkenswerthen Zug der Uebereinstimmung hin. Die Commedia des Lope de Rueda stimmt besonders im Eingange fast ganz mit den Ingannati überein, nur daß das italienische Vorbild fast überall feiner, sowohl in den Motiven, als in der Behandlung erscheint.

[3]) Du Verdier, Bibliotheca. Lyon 1585.

welcher sie ihrem ungetreuen Geliebten in dieser Verkleidung Nachricht von dem neuen Gegenstande seiner wankelmüthigen Liebe bringt und aus seinem Schmerze darüber die Gluth seiner neuen Leidenschaft, sowie die Verachtung der früheren, deren unglücklicher Gegenstand sie selbst war, erkennt. Klein weist hier auf die überraschende Aehnlichkeit zwischen der Scene Viola's mit Orsini bei Shakespeare hin.

Denselben Stoff, wie der Dichter degli Ingannati, hat auch Niccolò Secco oder Secchi in seinen Gli Inganni (Täuschungen) behandelt. Secco, einer mailändischen Familie entstammend, und in Brescia geboren, vereinigte gelehrte und militärische Bildung. Er hatte es zum Range eines Capitäns gebracht, stand bei Ferdinand dem Katholischen in Gunst und wurde von diesem um 1545 zu Gesandtschaften verwendet. Später zog er sich nach Montechiara, im Gebiete von Brescia, zurück, wo er ausschließlich den Studien oblag. Gli inganni [1]) scheinen sein erster theatralischer Versuch gewesen zu sein, da seine übrigen Komödien L'interesse (1581), La cameriera (1583) und Il beffo (1584) nicht nur viel später als sie im Druck erschienen, sie selbst aber schon 1547 in Mailand vor Philipp von Oesterreich zur Aufführung kamen. Es ist das Motiv der Ingannati nur complicirter. Es kreuzen sich die Liebesintriguen von zwei Geschwisterpaaren darin. Auch dieses Stück erschien 1611 in einer französischen Uebersetzung von Pierre de l'Arrivey in Troyes unter dem Titel Les tromperies [2]).

Von den hierher gehörenden sienesischen Dichtern sei vor allen der Erzbischof Alessandro Piccolomini, geboren zu Siena 1508, wegen seiner 1536 zu Ehren Carl's V. zur Darstellung gebrachten commedia l'Amor costante, erwähnt. Sie wurde im folgenden Jahre unter dem Titel: Commedia dello stordito intronato (der Name des Cardinals bei den Intronati) veröffentlicht [3]).

---

[1]) Firenze 1562.

[2]) Pierre de l'Arrivey, ein Italiener, der seinen Namen nur französirte, hat auch noch verschiedene andere italienische Dramen in's Französische frei übertragen, so u. A. den Aridosio des Lorenzino de' Medici in seinen Esprits, die Gelosia des Grazzini in seinem Le Morfondu, den Ragazzo des Dolce in seinem Le laquais.

[3]) Eine eingehende Angabe des Inhalts findet sich bei Klein. (a. a. O. IV. S. 757.)

Noch mehr als aus den Ingannati ist aus ihr zu ersehen, daß diese romantische Novellenkomödie zuweilen mehr, als es dem reinen Lustspielcharakter entspricht, in's Ernste übergeht und vielleicht eben darum ein Gegengewicht in der Aufnahme einzelner burlesker Figuren suchte, die der Dichter in diesem Falle in dem Poeten Ligdonio und in „Roberto gentilhuomo" zwei phantastischen abenteuernden Liebesnarren, gefunden. Die romantische Novellenkomödie zeichnet sich zwar dadurch aus, daß sie ihre Verwicklungen zum Theile aus edleren Motiven hervorgehen läßt, aber sie büßt dabei nur zu oft an wahrem Lustspielcharakter ein. Sie legt das Hauptgewicht auf die phantastische Verwicklung der Begebenheiten, aber sie stellt dieselben immer noch mehr in epischer, als in dramatischer Weise dar. Auch Piccolomini trat bei einem späteren Aufenthalte in Padua in ein vertrauliches Verhältniß zu Aretino. Auf seine dramatische Dichtung blieb dies jedoch ohne Einfluß, da er auch in der 1760 vor Cosimo de' Medici in Siena aufgeführten und in demselben Jahre gedruckten Komödie „Ordensio" der früheren Richtung noch in der Hauptsache treu blieb [1]), nur ist sie in einem volksthümlicheren Tone und wie die frühere in Prosa geschrieben. Wie so viele Verwicklungen der damaligen italienischen Lustspiele beruht auch diese auf Namensveränderungen, Verkleidungen und Geschlechtsverwechslungen von Seeräubern geraubter Kinder, die durch Wiedererkennung ihre befriedigende Auflösung finden. Die Raubzüge der Sarazenen gaben, wie schon berührt, die äußere Veranlassung, daß man, ohne den nationalen Boden der Zeitgeschichte ganz zu verlassen, an verschiedene Verhältnisse und die daraus entwickelten komischen Situationen der alten griechisch-römischen Lustspiele anknüpfen konnte.

Auch später dauerte diese Richtung noch fort und gewann, wie schon Gli Inganni des Secco bewiesen, sporadisch eine weitere Ausbreitung. Ein Beispiel davon ist S f o r z a d' O d d i in Perugia, welcher als Mitglied der accademia degli Insensati il Forsenato genannt wurde. Er hat zwei Komödien: La prigione d'amore[2]) (das Liebesgefängniß) und L'Erofilomachia ovvero il duello d'amore

[1]) Auch von dieser sehr verwickelten Commedia hat Klein (a. a. O. IV. S. 769) einen Auszug gegeben.

[2]) Venezia 1591.

e d'amicizia [1]) (Liebe und Freundschaft im Kampf) in diesem Charakter und noch eine dritte I morti vivi [2]) (die lebendigen Todten) im burlesken Genre geschrieben. Wichtiger aber noch ist Girolamo Parabosco, der 1520 in Piacenza geboren, schon früh nach Venedig kam, dort mit Aretin, Bentivoglio, Speron Speroni u. A. befreundet wurde, längere Zeit hier die Stellung als Organist und Kapellmeister von San Marco bekleidete und als solcher bereits 1557 (?) gestorben sein soll.

Quadrio gibt sieben Komödien des Dichters an: L'ermafrodito [3]) (der Hermaphrodit), Il ladro [4]) (der Dieb), I cotenti [5]) (die Zufriedenen), Il marinajo [6]) (der Schiffer), La notte [7]) (die Nacht), Il Viluppo [8]) (Viluppo) und La fantesca [9]) (die Zofe). Es fehlt Il pellegrino, welcher in der mir vorliegenden Ausgabe, Venezia 1860, enthalten ist, wogegen dieser La fantesca und Il ladro fehlen. Im Ermafrodito sind zwei Handlungen, welche der Dichter auch noch selbständig als Il Viluppo und La notte bearbeitet hat, zu einer Verwicklung zusammengezogen, wovon er wohl auch nur den Namen hat. Parabosco suchte augenscheinlich in seinen, bis auf Il pellegrino in Prosa geschriebenen Stücken, die Intriguenkomödie mit der romantischen Novellenkomödie zu vermitteln, was auch von dem schon früher erwähnten Groto geschah. Am Entschiedensten gehört dieser Richtung Il Viluppo an. Klein, der von einigen dieser zum Theil sehr anstößigen Verkleidungs- und Verwechslungskomödien (deren Vorzüge in der tieferen Begründung der Charakteristik liegen, im Einzelnen aber, besonders in den Monologen sehr in's Breite gerathen sind) den Inhalt näher angibt, hält es für wahrscheinlich, daß Shakespeare in dem Pagen Brunetto des Viluppo, der selbst wieder der Lelia der

---

[1]) Venezia 1594.
[2]) Venezia 1578.
[3]) Venezia 1549.
[4]) Venezia 1555.
[5]) Venezia 1560.
[6]) Venezia 1560.
[7]) Venezia 1560.
[8]) Venezia 1560.
[9]) Venezia 1597.

Ingannati nachgebildet zu sein scheint, das Vorbild zu seinem Sebastian (Julia) in den beiden Veronesern gefunden hat.

Auch Christofero Castelletti aus Rom mit seinen Le stravaganze d'amore, die Narrheiten der Liebe, welche Klein sehr hoch stellt, und in welchen drei verschiedene Formen der Narrheit, darunter auch der verstellte Wahnsinn als Motive benutzt sind, gehört noch hierher.

Natürlich war die dramatische Dichtung, daher auch die komische, nicht auf die hier angeführten Orte beschränkt, wennschon in diesem Jahrhundert Siena, Mantua, Florenz, Ferrara, Urbino, Venedig und anfänglich Rom Hauptsitze dafür waren. Akademien, die sich der Pflege derselben annahmen, gab es in allen größeren Städten, daher es immerhin möglich ist, daß auch an anderen Orten eine reichere Entwicklung derselben stattfand, nur daß uns bis jetzt die Nachrichten darüber fehlen. Einzelne Namen finden sich übrigens in dem Verzeichnisse der Dichter und Stücke dieses Jahrhunderts auch noch aus vielen anderen Orten vor, so z. B. Bernardino Pino aus Cagli, dessen Komödien sehr beliebt gewesen sein müssen, da sie viele Ausgaben erlebten. Sie erschienen vielfach in Rom und in Venedig zwischen 1551 und 1608. Von Gli affetti liegen allein aus der Zeit von 1570—1608 sechs Ausgaben vor. Auch Giambattista Marzii aus Città di Castello und Giov. Battista Calderari, Cav. di Malta, mögen aus gleichem Grunde hier von vielen Anderen genannt werden.

Auffällig ist aber doch, daß von Neapel, welches so früh die Farce und eine komische Schauspielkunst ausgebildet hatte, fast gar keine Nachrichten aus diesem Zeitraume vorliegen. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts treten hier zwei allerdings gewichtige Namen hervor, die zwei Männern der ernsten Wissenschaft angehören, die Namen Giordano Bruno und Giambattista Porta.

Filoteo Giordano Bruno[1]) (oder Bruni), 1550 zu Nola geboren, widmete sich neben seinen ernsten Studien schon früh poetischen und insbesondere auch dramatischen Versuchen, von denen jedoch bis jetzt nichts auf uns gekommen ist. Er trat in den

---

[1]) Berti, vita di Giard. Bruno, Flor. 1868. Ginguené, a. a. O. VII. S. 524. Klein, a. a. O. IV. S. 474.

Dominikanerorden. Seine philosophischen Untersuchungen brachten ihn aber bald in einen inneren Widerspruch mit den Lehren und Vorschriften derselben, so daß er im Jahre 1580 sich diesem ihm unerträglichen Verhältnisse durch die Flucht entzog. Er wendete sich zunächst nach Genf, wo er mit seinen freisinnigen Anschauungen jedoch bald Anstoß erregte und von der strengen Orthodoxie Calvin's 1582 wieder vertrieben wurde. Er trat nun nach einander in Lyon, Paris, London, Wittenberg, Prag und Helmstädt als Lehrer und heftiger Gegner der scholastischen Philosophie und der Aristotelischen Naturlehre auf. Seine Rückkehr nach Italien, wo er in Padua lehrte, mußte ihm bei der dort herrschenden Reaction aber verderblich werden. Er wurde 1598 in Venedig vor die Inquisition gezogen und 1600 wegen seiner Irrlehren öffentlich verbrannt. Bruno ist einer der Gründer der neueren Philosophie, besonders derjenigen Richtung derselben, die man als pantheistische Naturphilosophie kennt. Giordano schrieb, wie es scheint, das einzige Lustspiel, welches wir von ihm kennen, in Paris, wo es im Jahre 1582 unter dem Titel: „Il candelajo (der Lichtzieher), Commedia del Bruno Nolano, Academico di nulla academia, detto il Fastidito," erschien. Es wurde mit seinen übrigen Schriften von der Inquisition unterdrückt. Eine Uebersetzung in's Französische trat 1633 unter dem Titel Boniface et le pédant hervor. Drei Thorheiten hat der Dichter zu Hebeln seines Lustspiels gemacht: die Liebesthorheit eines alten Geizhalses, den Glauben an die Negromantie und den gelehrten Pedantismus. Der alte Geizhals Bonifacio ist in die schöne Courtisane Vittoria verliebt. Um deren Hingebung auf eine billige Weise zu erlangen, sucht er sich der Künste der Zauberei zu bedienen, indem er zu diesem Zwecke die Hülfe des Negromanten Scaramuré durch seinen Diener Ascanio in Anspruch nimmt. Vittoria hofft dagegen mit ihrer Zwischenträgerin Lucia den alten Geizhals so viel wie möglich auszupressen. Aus diesem Verhältniß entwickelt nun Bruno eine komische Handlung, die an Unzüchtigkeit die Komödien des Bibbiena und des Machiavelli, die ihm wohl dabei vorgeschwebt haben mochten, noch fast übertrifft, aber weder die reine Lustigkeit des ersten, noch die künstlerische Bedeutung des letzten irgend erreicht. Diese Komödie ist wohl niemals aufgeführt worden und verdient auch nur wegen

der übrigen Bedeutung ihres Verfassers in der geschichtlichen Entwicklung des Dramas genannt zu werden.

Von ganz anderer Bedeutung hierfür ist der seiner Zeit berühmte Naturforscher Giovanni Battista Porta[1]), um 1540 zu Neapel geboren. Er empfing eine sorgfältige Ausbildung, so daß er schon früh sich dem Studium der Naturwissenschaften widmen konnte. Um seine Kenntnisse darin zu erweitern, unternahm er dann Reisen nach Frankreich und Spanien. Auch die von ihm bewirkte Gründung der Accademia dei Secreti hatte die Förderung dieser Wissenschaft zum Zweck, da niemand darin Aufnahme finden sollte, der sich nicht einer der Medicin oder den Naturwissenschaften nützlichen Entdeckung berühmen und diese nachweisen konnte. Daß er noch vielfach in dem Wunderglauben und in den astrologischen Vorurtheilen der Zeit befangen war, ist nicht zu leugnen, doch sollte dies nicht dazu führen, die wirkliche Bedeutung dieses Mannes in seiner Zeit zu verkennen, der der Erfinder der camera obscura ist, die später zur Aufhellung des Problems des Sehens so wesentlich beitrug. Porta ist auch der Begründer der Physiognomik und seine Reisen waren wesentlich diesem Zwecke gewidmet. Er stiftete ferner die accademia degli Otiosi (der Müßigen), als deren Mitglied er zu seiner Erholung nun eben 14 Komödien gedichtet hat: La sorella,[2]) L'Olimpia,[3]) La fantesca,[4]) La Trappolaria,[5]) La Cinthia,[6]) I due fratelli rivali,[7]) La turca,[8]) La carbonaria,[9]) Il moro,[10]) La Chiappinaria,[11]) La furiosa,[12]) I due fratelli simili,[13])

---

[1]) Ginguené, VII. S. 116. Klein, V. S. 617.
[2]) Napoli 1584.
[3]) Napoli 1589.
[4]) Venezia 1592.
[5]) Bergamo 1596.
[6]) Venezia 1601.
[7]) Venezia 1601.
[8]) Venezia 1606.
[9]) Venezia 1606.
[10]) Viterbo 1607.
[11]) Roma 1609.
[12]) Napoli 1609.
[13]) Napoli 1614.

La tabernaria[1]), La notte[2]). — Porta, schwach in der Erfindung neuer Motive, die er meist seinen Vorgängern entlehnte, war ausgezeichnet in der Entwicklung, Verknüpfung und Lösung derselben. Obschon er sich an die Komödie der Römer anschloß, suchte er doch vielfach Elemente des romantisch novellistischen Dramas in die seine mit aufzunehmen, was besonders in der, dem Orazio des Piccolomini nachgebildeten Cinthia der Fall ist. Hiermit hängt wohl auch theilweise die Neigung zum Empfindsamen zusammen, in der er von seinem Landsmann und Zeitgenossen Sannazaro beeinflußt worden sein mag; eine Richtung, die im nächsten Jahrhundert entschiedner hervortrat.

Das Lustspiel hatte hiernach in dem vorliegenden Zeitraum eine reiche Pflege erhalten. Die größten Geister der Zeit hatten sich darin versucht und einzelne hierbei ein ganz ungewöhnliches Talent entfaltet. Sie standen aber fast alle unter dem Einflusse der Vorbilder einer neuerweckten Vergangenheit und der davon abgeleiteten Regeln, sowie unter dem des Sittenzustands und des aus diesem hervorgegangenen Geschmacks ihrer eigenen Zeit. Jenes engte ihre Erfindungskraft ein, ja unterdrückte sie selbst, dieses trieb sie in eine einseitige und dabei verderbliche Richtung. Die von der commedia erudita, von den volksthümlichen Spielen, der commedia dell' arte, und von der romantischen Novellendichtung kommenden Einflüsse übten zwar hier und da eine wohlthätige Wirkung aus; grade hier aber zeigte sich, daß es den italienischen Dichtern bei großem komischen Talente doch an wahrhafter Erfindungs- und dramatischer Gestaltungskraft fehlte. Besonders ist der Mangel an ersterer, die sich oft ganz nur auf die Ausführung des Einzelnen beschränkte, bemerkenswerth. Er tritt am entschiedensten bei einem Vergleiche der Productivität dieser Dichter mit den spanischen Dichtern hervor. Cecchi ist überhaupt der einzige italienische Lustspieldichter des Jahrhunderts, der eine größere Fruchtbarkeit zeigt; die meisten anderen stehen mit nur einer, oder wenn es hoch kommt, mit acht Komödien verzeichnet. Doch was will selbst die Fruchtbarkeit Cecchi's gegen die eines Lope de Vega oder auch nur gegen die Tirso de Molina's sagen?

---

[1]) Ronciglione 1616.

[2]) Sämmtliche Stücke Napoli 1726 in 4 Bdn.

Wie sehr das Lustspiel der Italiener aber auch im Banne der Nachahmung lag, so machte sich eine gesunde Reaction doch darin bei ihnen geltend, daß sie im Gegensatze zu den römischen Dichtern sich meist der Prosa bedienten. Nicht als ob ich damit sagen wollte, daß die Prosa überhaupt oder unter allen Umständen die angemessenere Redeform für die Komödie sei, sondern nur, daß sich hieraus erkennen läßt, wie die Beobachtung der Natur und des eigenen Lebens nicht völlig von ihnen vernachlässigt wurde. In zwei Punkten war, abgesehen von dem größeren Talente der Dichter für die eine oder die andere, die Komödie überhaupt besser als die Tragödie gestellt, zuerst weil der durch die Lehre von den drei Einheiten auferlegte Zwang für sie weniger beengend als für letztere ist, sodann weil das Lustspiel mehr noch als die Tragödie, die ihre Stoffe der Vergangenheit entnimmt, auf die Beobachtung des unmittelbaren Lebens angewiesen erscheint, da ihre Stoffe vorzugsweise diesem entnommen werden müssen. Was aber die Charakteristik betrifft, so zeigte sich, daß das Talent der Italiener weniger zu einer tieferen Motivirung und sorgfältigen Entwicklung als zur burlesken Darstellung neigt, in welcher sie Meister sind, und worin namentlich die Stärke der Komiker des vorliegenden Zeitraums bestand.

V.

Die Tragödie der Italiener im sechzehnten Jahrhundert.

Erste Anfänge. — Trissino; dessen Poetik; dessen Sofonisba. — Rucellai. — Luigi Alamanni. — Die Orazia des Aretino. — Giraldi Cintio; dessen Discorsi und dessen Orbecche. — Speron Speroni. — Lodovico Dolce. — Luigi Groto. — Tasso.

Die dürftigen Anfänge der Tragödie, denen wir im vorigen Jahrhundert zu begegnen hatten, wurden sehr bald vom Lustspiele und von den höfischen Festspielen in dem Maße verdrängt und erstickt, daß Trissino's Sofonisba nicht nur von vielen späteren Geschichtsschreibern, sondern auch von nicht wenigen zeitgenössischen und unmittelbar nachlebenden Schriftstellern, als die erste, den

Mustern der Alten nachgebildete und in ihrem Style verfaßte Tragödie in italienischer Sprache angesehen werden konnte.

Schon unter Ercole I. (1471—1505) wurde aber eine Tragödie des Antonio de Pistoja Filostrato e Pamfila (auch Il Demetrio di Tebe[1]) genannt, den Quadrio als besonderes Stück anführt) zur Aufführung gebracht, welche zum Theil noch in Terzinen geschrieben, aber doch schon in Nachahmung der Alten mit Chören zum Singen versehen war. Der Stoff dieser fünfactigen in terza rima verfaßten Tragödie ist der Gismonda des Boccaccio entlehnt. Sie war gewiß nicht die einzige. So erwähnt Quadrio[2]) eines Alessandro de' Pazzi aus Florenz, welcher um 1510 blühte und mehrere Tragödien in Nachahmung der Alten geschrieben haben soll, von denen freilich nichts als der Name einer einzigen, Didone, übrig geblieben ist. Auch sonst wird noch mancher Aufführung von Tragödien gedacht, worunter freilich zu dieser Zeit, wie z. B. aus den Angaben des Maria Sanudo über den Inhalt einer als tragedia bezeichneten Dichtung von Jacopo de Legname da Treviso erhellt[3]), auch allegorische Festspiele verstanden wurden. Doch ist Trissino nicht einmal der Erste gewesen, welcher den Stoff der Sofonisba in Italien behandelt hat. Auch hierin hatte er einen Vorgänger in dem Marchese Galeatto dal Carreto, welcher die seinige bereits 1502 dem Marchese von Mantua widmete[4]). Sie ist noch in Octaven verfaßt und besteht aus einer Menge von Acten. Auch soll sie solche Wunderlichkeiten enthalten, daß sie ihrer Zeit deshalb abgelehnt worden ist.

Ebenso wenig ist festgestellt, ob die Sofonisba des Trissino früher geschrieben worden, als die Rosmunda des Rucellai. Während die Nachricht, daß erstere 1515 vor Leo X. aufgeführt worden sei, mindestens zweifelhaft, ist dies dagegen für letztere völlig erwiesen.

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. 223) berichtet nach den Notizie dall' Archivio mantovano des W. Braghirolli, daß sie 1499 in Mantua zur Aufführung kam und derselbe Antonio auch eine Commedia amorosa de amicitia einschickte.

[2]) A. a. O. III. 64.

[3]) Ancona, a. a. O. II. 229, nach den Auszügen aus dem Codex Marciana.

[4]) Sie erschien erst 1546 im Druck. Carreto hat auch zwei commedie: Il tempio d'amore, Milano 1519 und Le nozze di Psyche e di Cupidine geschrieben.

Nur soviel geht aus einem Briefe Rucellai's an Trissino vom 8. November 1515[1]) hervor, daß auch dessen Sofonisba zu dieser Zeit schon geschrieben war und aufgeführt werden sollte.

Das Erscheinen dieser Dichtung war epochemachend, obschon ihre Wirkung zunächst nur auf die engen Grenzen der höfischen Welt und der Akademien beschränkt blieb.

Giovan Giorgio Trissino[2]) wurde am 8. Juli 1478 zu Vicenza geboren. Da er schon mit sieben Jahren den Vater verlor, so hat er seine treffliche Erziehung hauptsächlich der Fürsorge seiner Mutter zu danken gehabt, welche dem alten Geschlechte der Bevilacqua in Verona entstammte. Er selbst brachte einen offenen Kopf und rastloses Streben hinzu. Das Griechische lernte er unter Demetrio Calcondilla und außer in den Kenntnissen der Sprachen und Literatur war er auch in den Specialwissenschaften der Mathematik, Physik und Architektur zu Hause. Mit zweiundzwanzig Jahren besuchte er zum ersten Mal Rom, in dem er später bei wiederholter Rückkehr einen größeren Theil seines Lebens zubringen sollte. Gleich nach dem Tode seiner ersten Gattin nahm er hier seinen Aufenthalt und gewann sich das Vertrauen Leo's X., sowie später Clemens' VII. Von beiden wurde er wiederholt zu Gesandtschaften nach Venedig und Wien verwendet. Sowohl die venetianische Republik, als seine Vaterstadt zeichneten ihn durch Ehrenämter aus. Nichtsdestoweniger sollte ihm letztere durch Erbstreitigkeiten mit einem Sohne aus erster Ehe, in denen er unterlag, für immer verleidet werden. Den Todeskeim schon im Herzen, ging er noch einmal nach Rom, um dort nur kurze Zeit später, Ende December 1550, zu sterben.

Als Schriftsteller und Dichter erstrebte und erwarb Trissino Anerkennung und Ruhm in mannichfaltiger Weise. Außer verschiedenen anderen Werken schrieb er ein Heldengedicht, L'Italia liberata dei Goti, in fünffüßigen Jamben[3]), ein Lustspiel I simili

---

[1]) Opere di Rucellai. Padova 1772. I. XVI.

[2]) Pier Filippo Castelli, Vita di Trissino. Vicenza 1753. — Niccolini, Giangiorgio Trissino. Vicenza 1864.

[3]) Roma 1547.

(s. S. 113), die Tragödie Sofonisba[1]), Le sei divisioni della Poetica[2]), eine Poetik, eine Anzahl Gedichte unter dem Titel: Rime[3]), sowie eine Uebersetzung der Dante'schen Abhandlung Della volgar eloquenza[4]). Es wirkte vieles zu dem außergewöhnlichen Erfolge der Sofonisba zusammen. Zuerst die bis dahin in den tragischen Versuchen der Italiener noch nicht in gleichem Maße erreichte Reinheit und Glätte der Form, die harmonische Anordnung der Theile, die verständige Logik der inneren Entwicklung und das gewählte Versmaß, der fünffüßige reimlose Jambus; wozu dann die hervorragende Stellung des Autors am päpstlichen Hofe, sein weitreichender Einfluß noch kam, welcher das Interesse der maßgebendsten Kreise auf diese Dichtung hinlenken mußte. Besonders wichtig für letzteres war, daß er durch seine Poetik an das Erscheinen derselben eine die Gelehrtenwelt in Bewegung setzende principielle und theoretische Frage geknüpft hatte. Am meisten zu ihrem Erfolge hat aber doch die veränderte Richtung der Zeit beigetragen, da man für die an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund tretende Komödie eines Ersatzes bedurfte. Denn so weit es sich übersehen läßt, fällt der Aufschwung, welchen die Tragödie in Italien nahm, erst in die dreißiger Jahre, also lange nach Entstehung, ja selbst nach Erscheinen der Sofonisba im Druck. Bis hierher finden wir nur noch zwei Tragödien des Rucellai, sowie eine des Martelli verzeichnet, doch gehören möglicherweise auch die Antigone des Alamanni und die Orazia des Aretino dieser Zeit noch mit an. Selbst dann blieb der Erfolg, welchen die Tragödie in Italien ausübte, überwiegend ein nur literarischer. Doch wuchs nun die Zahl der Dichter in dieser Gattung und einige, wie Giraldi Cintio und Dolce, widmeten ihr ausdauernder ihre Kräfte. Auf der Bühne hat die Tragödie gleichwohl in diesem Jahrhundert gegen das Hirtendrama noch immer zurückgestanden.

Trissino's Poetik ist, was das Drama und insbesondere die

---

[1]) Roma 1524.

[2]) Vicenza 1529.

[3]) Vicenza 1529.

[4]) Sie ist mit beigefügtem lateinischen Text in der schon angeführten Ausgabe Tutte le opere 2c., Verona 1729, 2 Bde., 4°, enthalten.

Tragödie betrifft, kaum etwas Anderes, als ein Auszug der Aristotelischen, die ihm als Dogma galt. Sie zeichnet sich zwar im Ganzen durch Klarheit aus, leidet aber im Einzelnen an einseitiger Auffassung des Wortsinns, ohne Berücksichtigung der einschränkenden Nachsätze und der die dabei angewendeten Begriffe erklärenden Stellen anderer Werke des Philosophen. Bei der Feststellung des Begriffs der komischen und der tragischen Charaktere folgt er z. B. der Aristotelischen Erklärung, daß diese auf der Nachahmung besserer, jene auf der Nachahmung schlechterer Menschen beruhen, vergißt aber mit diesem Philosophen hinzuzusetzen, daß letzteres nicht im Sinne absoluter Schlechtigkeit gemeint sei, sondern das hierbei in Rede stehende Häßliche zum Theil in das Gebiet des Lächerlichen gehöre. Auch vergißt er zu untersuchen, was in dem griechischen Drama und der von ihm abgeleiteten Theorie des griechischen Philosophen auf Natur und Wesen des Dramatischen, sei es des Komischen oder des Tragischen, und was dagegen blos auf geschichtlicher Entwicklung und Ueberlieferung beruht, oder mit anderen Worten, was dem Drama seinem eigenthümlichen Wesen nach nothwendig ist und was dagegen in dem griechischen Drama nur Zufälliges war. Womit noch die Untersuchung zusammenhängt, ob der Begriff des Nothwendigen von Aristoteles im Einzelnen überall genau, weder zu weit noch zu eng, gefaßt worden ist. Nicht nur die Lehre von den drei Einheiten, sondern auch die von der Erkennung ist hierdurch für das italienische Drama, sowie für das Renaissancedrama überhaupt, verhängnißvoll geworden. Das starre Festhalten an der Findlingskomödie beruht sicher darauf. Auch in der Tragödie macht es sich in nachtheiliger Weise geltend. Das Schlimmste aber war, daß weder die Theorie noch die dramatische Praxis der Zeit einen Begriff von der Bedeutung der Schuld im Tragischen hatte und auch zum Theil gar nicht haben konnte, weil es hierzu den Meisten an der nöthigen Feinheit und Stärke des Gewissens fehlte.

Bei der dogmatischen Strenggläubigkeit, mit welcher Trissino die Lehren des Aristoteles, wie er sie auffaßte, festhielt, ist es nicht zu verwundern, daß er sich in seiner Dichtung auch selbst auf's strengste daran band. Ja, er ging in der Vorsicht, sie nicht zu überschreiten, eher noch weiter als sie. Dies läßt sich z. B. aus

der fast peinlichen Strenge erkennen, mit der er der historischen Ueberlieferung seines Stoffes gefolgt ist. Er entnahm ihn dem dreißigsten Buche der römischen Geschichte des Livius und wich nur in dem einen Punkte von dessen Darstellung ab, daß er zur Erklärung des hastigen Ehebundes, demselben ein ihr fremdes Motiv unterlegte: ein früheres Verlöbniß nämlich, welches Sofonisba auf Andrängen Karthago's widerwillig zum Opfer gebracht haben sollte. Man würde hierin eine Einsicht in das Wesen und in die Nothwendigkeit dramatischer Motivirung erblicken können, wenn Trissino nicht an anderen Stellen in auffälliger Weise dagegen gefehlt hätte. Der Stoff, den ich hier als hinlänglich bekannt voraussetzen darf, war sehr glücklich gewählt, da er einem der wichtigsten Abschnitte der römischen Geschichte entnommen ist, welche die Italiener, besonders zu jener Zeit, nun einmal als zu ihrer nationalen Geschichte gehörig betrachteten. Auch entbehrt derselbe nicht eines großen dramatischen Motivs. Ein Zug einfacher Größe läßt sich der Darstellung und Behandlung Trissino's nicht absprechen. Wenn man ihr aber auch zum besonderen dramatischen Verdienst die historische Treue noch hat anrechnen wollen, die sicher ein solches zwar ist, so lange sie nicht auf Kosten der dramatischen Entwicklung ausgeübt wird, so hat man doch übersehen, daß grade hier diese Treue mit einer zu großen dramatischen Dürftigkeit verbunden war und den Dichter mit daran hinderte, sein Motiv genügend zu vertiefen, ihm einen bedeutenderen Gesichtspunkt abzugewinnen und es zu reicherer Entwicklung zu bringen. Er hat es eben fast ganz so belassen, wie es die Historie ihm darbot, für seine Zeit aber immer etwas Anerkennenswerthes geleistet, nur daß er, gleich ihr, noch ganz im Banne der classischen Nachahmung stand. Nicht aber Seneca, sondern die Griechen, Sophokles und Euripides, waren ihm Vorbilder. Er nahm sogar wieder den Chor, wenn schon schüchtern, in die Handlung mit auf. Grade hierin zeigte er aber wie conventionell, unlebendig und gedankenlos diese Nachahmung war. Fehlte es den Italienern doch ganz an den Voraussetzungen, welche den Chor in der griechischen Tragödie erklärten und rechtfertigten, die aus dem Chore ja selbst erst erstand und sich erst allmählich selbständig gegen ihn behauptete, sich dann aber auch immer mehr von ihm zu befreien suchte. Dies war schon zu Euripides'

Zeiten der Fall, der doch noch Zeitgenosse des Sophokles, ja selbst noch des Aeschylos war. Schon jetzt hatte das Lustspiel sich ganz, die Tragödie aber so ziemlich von ihm befreit. Schon bei ihm erscheint derselbe bisweilen zum Zwischenspieler herabgesunken, bei Seneca immer. Das Feierliche, welches Trissino ohne Zweifel durch den Chor erzielen wollte, ist aber bei ihm mit einem solchen Mangel an dramatischer Bewegung verbunden, daß er hierin in dem entschiedensten Gegensatze besonders zu den Dramen des Aeschylos steht, in denen der Chor noch seine volle dramatische Bedeutung hatte, ja in denen ihm sogar noch gelegentlich die Rolle des Hauptspielers zufiel. Im Uebrigen herrscht bei Trissino der Monolog nicht nur vor, selbst noch der Dialog ist hier nicht selten kaum etwas Anderes als ein in die dialogische Form aufgelöstes Selbstgespräch. Die handelnden Personen sprechen häufig mehr nur über ihre Empfindungen, Leidenschaften und Conflicte, als daß sie diese unmittelbar zur Darstellung brächten; auch werden diese Dialoge zum Theil, wie z. B. gleich das erste Gespräch der Sofonisba mit Erminia, nur mit einer Hülfsperson geführt, welche lediglich dazu da ist, daß sich an ihr der Charakter und die Situation einer der Hauptpersonen entwickelt. Die Einführung der Vertrauten, welche für das neue classische Drama so charakteristisch ist und so verhängnißvoll wurde, und welche uns hier gleich in der ersten Scene entgegentritt, diente hauptsächlich dieser Art Auflösung des Monologs in die dialogische Form. Doch nicht blos Erminia, auch der Chor, die Dienerinnen und Boten haben, wenn man von den Meldungen absieht, hier kaum eine andere dramatische Bedeutung als diese.

Die Sofonisba wurde von Mellin de St. Gelais[1]) in Prosa und von Claude Mermet[2]) in Versen in's Französische übersetzt und rief außerdem viele Nachahmungen hervor, von denen wir einer der wichtigsten noch zu begegnen haben werden.

In einem ganz anderen Sinne als Trissino wurde Rucellai für die Entwicklung der italienischen Tragödie wichtig und ver-

---

[1]) Paris 1560.

[2]) Lyon 1585.

hängnißvoll. Giovanni Rucellai[1]), geb. 20. October 1475 zu Florenz, gehörte einem der angesehensten Florentiner Geschlechter an. Fünfundzwanzig Mal soll sich der Name in der Liste der Prioren der Stadt verzeichnet finden. Durch Giovanni's Mutter, die eine Schwester des großen Lorenzo war, wurde er auch noch dem Hause der Mediceer verwandt. Giovanni Rucellai selbst erhielt eine sorgfältige Erziehung und studirte unter Catanio Diacetto Philosophie. Die Orti (Gärten) Oricellarii[2]) wurden unter ihm zu einem der Mittelpunkte der gelehrten und gebildeten Welt von Florenz. Giovanni gehörte zu denen, welche den Mediceern die Rückkehr in ihre Vaterstadt bahnten. Er stand hierdurch fest in der Gunst derselben, besonders Leo's X., vor dem auch 1515 bei seiner Anwesenheit in Florenz des Dichters Rosmunda in jenen Gärten zur Aufführung kam. Rucellai wurde sowohl von ihm, als von Clemens VII. wiederholt zu Gesandtschaften benutzt. Der letztere ernannte ihn schließlich zum Gouverneur der Engelsburg und zum apostolischen Protonotar. In dieser Stellung soll er seine zweite Tragödie l'Oreste[3]) geschrieben haben, nachdem er sich durch sein der Georgica des Vergil nachgebildetes Lehrgedicht, Le api (die Bienen), großen Ruhm erworben hatte. Er starb kurze Zeit später (Ende 1525 oder Anfang 1526) an einem hitzigen Fieber.

Rucellai war, wie seine Briefe beweisen, mit Trissino innig befreundet, und soll diesem auch seine Rosmunda gewidmet haben. Gewiß stimmten sie beide in ihren Ansichten vom Drama im Wesentlichen überein. Gleichwohl bahnte Rucellai mit seiner Rosmunda insofern eine freiere Richtung an, als er seinen, der Geschichte der Lombarden des Paulus Diaconus entnommenen und der Zeit nach näher liegenden Stoff eigenmächtiger, seinen poetischen Zwecken entsprechend, auffaßte. Entschiedeneren, doch verderblichen, Einfluß gewann er noch dadurch, daß er in dieser Dichtung die Richtung auf

---

[1]) Siehe über ihn Opere di Giovanni Rucellai. Padova 1872. — Ginguené, a. a. O. VI. 42. — Ad. Stern, a. a. O. II. 50.

[2]) Der Name soll von einem technischen Ausdruck in der Tuchfärberei herkommen, dem die Rucellai ihren Wohlstand verdankten. Einer ihrer Vorfahren soll nämlich das Geheimniß a oricello, d. i. violett zu färben, aus dem Orient nach Florenz übertragen haben.

[3]) Venedig 1539.

das Schreckenerregende, Grausige nahm und hierzu das Beispiel gab. Die Handlung ist in der Hauptsache folgende. Alboin, König der Longobarden, besiegt Cunemondo, den König der Gepiden. Rosmunda, des letzteren Tochter, will den auf dem Schlachtfelde liegenden Vater trotz des dagegen ergangenen Verbotes beerdigen und wird hierbei ergriffen. Alboin erhält die Nachricht hiervon zugleich mit dem vom Rumpfe getrennten Haupt ihres Vaters, aus dessen Schädel er einen Trinkbecher zu machen befiehlt. Rosmunda, die ihm jetzt vorgeführt wird, reizt ihn durch ihre Schönheit jedoch in dem Maße, daß er sich leicht überreden läßt, sie aus politischen Gründen zu seinem Weibe zu machen. Rosmunda, von Rache für ihren Vater erfüllt und auch schon mit einem Anderen, dem Gepiden Almachide, verlobt, schaudert vor diesem Gedanken zurück. Allein dem gewissen Tode sonst preisgegeben und in der Erwartung, grade auf diesem Wege die sicherste Gelegenheit zur Rache und zur Befreiung zu finden, ergibt sie sich scheinbar darein. Alboin treibt in seiner Brutalität sie auch noch dadurch zum Aeußersten, daß er sie beim Hochzeitsmahle aus dem zum Becher verarbeiteten Schädel ihres Vaters zu trinken zwingt. Almachide bietet sich nun als Vermittler der Rache an. In Frauenkleidern verhüllt, gelingt es demselben, in das Schlafgemach des im Trunke eingeschlafenen Königs zu dringen, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen, das er Rosmunden triumphirend dann bringt.

Es ist ohne Zweifel viel Rohes und Abstoßendes in den Motiven dieser Handlung, die keineswegs geeignet ist, Mitleid und Furcht, sondern nur Abscheu und Grausen zu wecken. Dies wird um so empfindlicher, als Rucellai besonders in der ersten Hälfte die Antigone des Sophokles zum Vorbilde nahm und an diese fast wörtlich im Einzelnen anklingt. Etwas milder wird man, diesen Dichter zu beurtheilen, aber geneigt, wenn man die Thatsache in's Auge faßt, daß die Tragödie der Italiener nicht nur damals, sondern auch später, dieser von ihm hier eingeschlagenen Richtung immer wieder auf's Neue huldigt, so daß, wie sehr sie mit unseren heutigen Empfindungen in Widerspruch steht, sie dem Geiste dieser Nation, besonders dem jener Zeit, doch in bestimmter Weise entsprechen mußte. Eine Tragödie, wie die seinige unter den Händen Giraldi Cintio's und Spero Speroni's wurde, war nichts

als der entsprechende Gegensatz zur Komödie der Bibbiena, Machiavelli, Ariosto und Dolce. Wollust geht nicht selten mit Grausamkeit Hand in Hand oder endet mit ihr. Die Römer liebten gleichzeitig die Pantomime und die Gladiatorenspiele. Auch war es natürlich, daß eine Zeit, welche auf einem der wichtigsten praktischen Gebiete, auf dem der Politik, grundsätzlich Urtheil und Handlung ganz von der Moral trennte, in der Beurtheilung und Darstellung moralischer Verhältnisse und Beweggründe nicht eben ihre Stärke zeigen konnte. Wenn das Lustspiel dieser Zeit daran litt, daß es Vieles unter den Gesichtspunkt der bloßen Zweckmäßigkeit stellte, was unter den Gesichtspunkt der Moral gehört und hierdurch das sittliche Gefühl verletzt, so wurde hier wieder Vieles in einer ein gesundes sittliches Gefühl verletzenden Weise unter den sittlichen Gesichtspunkt gestellt.

Dies läßt sich recht überzeugend an einer Stelle in Martelli's Tullia nachweisen, in welcher diese den Schwester- und Gattenmord in folgender, mit der Anschauung des Dichters und wohl auch der Zeit übereinstimmenden Weise rechtfertigt:

Todt ist die Schwester und der Gatte, und
Gerecht war diese That. Denn wo's ein Reich
Gilt zu erwerben, gibt es kein Gesetz
Der Menschen, noch der Götter, das man nicht
Befugt zu brechen wäre!

Es ist dies die Lehre Machiavelli's, die Lehre der Zeit, der man in den Tragödien derselben in verschiedenen Variationen begegnet. Doch ist Martelli's Tullia, in der dieser Dichter die grausigen Wirkungen Rucellai's noch zu überbieten suchte, auch von den späteren Italienern sehr hoch gestellt worden.

Lodovico Martelli, 1499 zu Florenz geboren und schon 1527 zu Salerno gestorben, hat nur dieses eine Drama gedichtet[1]).

Daß sich grade in dieser Art Stücken ein nationaler Zug offenbart, wird auch noch dadurch bestätigt, daß sie es vorzugsweise gewesen sind, welche der Tragödie die weiteren Kreise der Nation erschlossen. Doch dauerten darum die glätteren Nach-

[1]) Es scheint in keiner früheren Ausgabe als in der der gesammelten Werke, Firenze 1548, enthalten zu sein.

ahmungen der Alten und ihrer Stoffe noch fort. Als eine der vorzüglichsten Arbeiten hiervon galt die Antigone des Alamanni. Es ist streng genommen nur eine Uebersetzung der Sophokleischen, daher ich sie nur wegen der persönlichen Bedeutung des Verfassers besonders hervorhebe.

Luigi Alamanni, dessen ich schon bei der Komödie (S. 113) zu gedenken hatte, gehörte einer angesehenen florentinischen Familie an. Den Medici anfänglich verbunden, gerieth er später in ein feindseliges Verhältniß zu dem Cardinal Julian, welches ihn nach dessen Erwählung zum Papste, als Clemens VII., zur Flucht aus Italien zwang. Er fand am Hofe Franz I. ehrende Aufnahme und schrieb wohl erst hier die oben bezeichnete Tragödie[1]). Bei seiner Vorliebe für diese Dichtungsform — er spricht mit Bewunderung über eine Aufführung von Cintio's Orbecche, welcher er 1541 in Florenz beiwohnte — unterliegt es kaum einem Zweifel, daß er die Bekanntschaft des französischen Hofes mit den Tragödien der Italiener vermittelte.

Die Orazia des Aretino gehört dieser Richtung ebenfalls an. Daß ein Geist, wie der seine, sich auch in der Tragödie versuchte, kann nach Allem, was über Aretino gesagt worden ist, nicht Wunder nehmen. Daß er bei seiner erklärten Abneigung gegen die Nachahmer im Lustspiel sich hier aber so eng an die Vorbilder der Alten[2]) und an die geschichtliche Ueberlieferung band, welcher er folgte, beweist, wie viel abhängiger, als im Lustspiel, die Geister hier von der Aristotelischen Theorie waren, was bei Aretino wohl noch damit zusammenhing, daß das Gebiet der Moral, auf dem er sich hier zu bewegen hatte, ein ihm zu wenig vertrautes war. So wenig Aufsehen diese Tragödie zu Lebzeiten des Dichters erregt zu haben scheint, da man nicht einmal weiß, wann sie ungefähr von demselben geschrieben worden, so viel Staub hat sie später auf dem Gebiete der Kritik aufgewirbelt, wegen des Verdachtes, daß Corneille, welcher denselben Stoff behandelte, aus ihr geschöpft habe, was übrigens,

---

[1]) Dieselbe erschien 1533 in Lyon; eine Ausgabe seiner Werke Florenz 1859.

[2]) Nur in der Verwendung des Chors wich er von der Darstellungsweise der Alten ab. Er ließ das römische Volk zwar auftreten, aber nicht sprechen. Nur einzelne allegorische Figuren ergreifen am Schluß jedes Actes das Wort.

da die Dichtung Corneille's sich fast überall über die Dichtung Aretino's erhebt, nicht grade eine Herabsetzung einschließen würde. Man kann daher den Inhalt dieser Tragödie bei fast allen Literarhistorikern in weitläufiger Weise dargelegt, mit dem der Corneille'schen Dichtung verglichen und Näheres über diesen Streit, dem ich hier aus dem Wege gehe, mitgetheilt finden [1]). Ich schließe mich der Ansicht Ginguené's an, daß, falls Corneille hierbei Aretino benutzt hätte, er dieses bei seiner nicht zu bezweifelnden Wahrheitsliebe auch ebenso offen ausgesprochen haben würde, wie ohne jede äußere Veranlassung in Bezug auf die spanische Quelle seines Cid. Auch sonst ist die Unparteilichkeit, mit welcher jener Geschichtsschreiber diese und ähnliche Fragen behandelte, um so mehr anzuerkennen, als man die Franzosen hierin so oft nationaler Vorurtheile beschuldigt und zu beschuldigen hat. Ginguené stellt das Corneille'sche Werk in den ersten drei Acten weit über das des Italieners, gibt dagegen diesem in der Führung der letzten Acte den Vorzug.

Es fehlte Aretino das Wesentliche zum tragischen Dichter — Herz und Gewissen. Doch brachte er einen ungewöhnlichen Kunstgeschmack und eine bedeutende Intelligenz dazu mit, in der jedoch der Verstand vorherrschte. Hierauf und auf der strengen Anlehnung an des Livius Darstellung beruht es, daß er gleichwohl das sittliche Gefühl minder als Rucellai verletzt.

Erst mit Giraldi Cintio scheint aber die Tragödie auf der Bühne Raum gewonnen zu haben. Giovanni Battista Giraldi Cintio (oder Cinthio, Cinzio) wurde 1504 in Ferrara geboren. Obgleich zum Arzte gebildet, widmete er sich doch schon früh literarischen und poetischen Studien, die ihn auch endlich zur völligen Aufgabe jenes Berufs bestimmten. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Orbecche war hierfür entscheidend. Er bestieg jetzt (1541) den Lehrstuhl der römischen Literatur. Das Ansehen, in welchem er am ferraresischen Hofe stand, führte aber einen Streit mit dem Geheimsecretär Alfonso's II., G. B. Pigna [2]), herbei, dem er nur

---

[1]) Signorelli, a. a. O. t. III. 126. — Ginguené, a. a. O. VI. 129. — Chasles, Ph., Moeurs, Drames etc. Du XVI. siècle. — Klein, a. a. O. V. 356.

[2]) Näheres darüber bei Barotti, Memorie de' Letterati Ferraresi.

eben noch seine Discorsi intorne al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie[1]) etc., eine Art Poetik, gewidmet hatte. Giraldi's Weggang von Ferrara war die Folge hiervon. Bald (1566) wurde ihm aber durch die Berufung als Professor der Beredsamkeit an die Universität von Mantua hierfür Ersatz geboten. Ihm folgte 1568 eine andere an die Universität von Pavia. Hier blieb er bis Kränklichkeit ihn zurück in seine Vaterstadt trieb, wo er gegen Ende des Jahres 1573 verschied.

Berühmter als durch seine acht Tragödien ist Giraldi Cintio freilich durch seine Novellen, Ecatomiti (Hundert Fabeln), geworden. Doch war der Erfolg seines ersten, schon oben genannten Dramas gleichfalls ein ungeheurer. Die erste Aufführung desselben fand in seinem Hause in Gegenwart des Herzogs Ercole II. statt. Viele Details darüber verdanken wir Cintio selbst[2]). Hiernach wurde die Orbecche von einem gewissen Flaminio, einem noch ganz jungen Menschen, die Rolle ihres Vaters von Sebastiano Clarignano da Montefalco gespielt, welchen Giraldi den Roscius seiner Zeit nennt, und der, wie es scheint, an der Spitze einer Truppe stand. Die Musik war von Alfonso della Vinola oder Viola, die Decoration von Girolamo Carpi da Ferrara. Die Wirkung war eine solche, daß es weder an Thränen und Schluchzen, noch an ohnmächtigen Weibern fehlte.

Dies beruhte mit darauf, daß Giraldi den Stoff seiner Tragödie nicht der Sage oder Geschichte, sondern einer seiner Novellen entnommen hatte, daher dieser, wie er auch sonst immer beschaffen sein mochte, unmittelbarer als die Stoffe der Alten in dem Geiste seiner eigenen Zeit von ihm ergriffen und behandelt werden konnte[3]). Auch überbot er nicht nur die Weise Rucellai's, durch Schrecken und Grausen zu wirken, sondern führte zugleich noch das Rührende, Schmelzende in das Trauerspiel ein. Beides mochte wieder

---

[1]) Venedig 1554. Diese mir vorliegende Ausgabe enthält auch die Fehdebriefe der beiden Gelehrten.

[2]) In der Widmung an Ercole II. und in den Discorsi intorni al comporre de' romanzi etc.

[3]) Giraldi war sich, wie seine Discorsi beweisen, auch dessen bewußt und verfuhr bei den meisten Stücken in ähnlicher Weise.

auf seiner Vorliebe für Seneca beruhen, zu der er sich offen in seinen Discorsi bekennt[1]), wofür es bezeichnend ist, daß er sich für die Wirkungen, welche die Tragödie ausüben soll, nicht mehr wie Trissino der Ausdrücke tema und misericordia[2]), sondern orrore und compassione[3]) bedient.

Der Inhalt der Orbecche ist aber folgender: Orbecche, die Tochter des persischen Königs Sulmone, hatte als Kind ganz absichts- und verständnißlos das blutschänderische Verhältniß ausgeplaudert, welches ihre Mutter mit ihrem eigenen Sohn, Orbecche's älterem Bruder, unterhielt. Der König, der seine Gattin bei der That überraschte, tödtete beide. Orbecche, zur Jungfrau herangewachsen, unterhält nun heimlicherweise aber auch selbst ein Verhältniß mit einem Armenier, Namens Oronte, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Der König im Begriff sie zu vermählen, entdeckt das Geheimniß. Er läßt die Kinder Orbecche's und Oronte's ergreifen und morden, und sendet der Tochter die zerstückten Leichen derselben. Orbecche tödtet hierauf ihren Vater und dann noch sich selbst.

Der überwältigende Eindruck dieses Stücks, dessen Grausamkeiten durch die Behandlung noch sehr hervorgehoben worden sind, schützte den Verfasser doch nicht vor Einwürfen. Daher er in seinen nächsten Stücken einen etwas gemäßigteren Ton anschlägt, besonders in dem Altile[4]), in dem er sich mit einem einzigen Morde begnügt. Auch bekennt er in seinen Discorsi: „daß es nur aus Nachgiebigkeit gegen das Publicum geschehen sei, wenn er in l'Altile, in la Selene und in Gli Antivalomeni die schwächere Form der Tragödie, mit glücklichem Ausgang, gewählt habe. Doch

---

[1]) Hier heißt es S. 220. Et anchora che Seneca tra i latini non habbia mai posta mano alle tragedie di fin felice ma solo si sia dato alle meste con tanta eccellenza, che quasi in tutte le sue tragedie egli avanzò, per quanto a me ne paia, nella prudenza, nella gravità, nella maestà, nelle sentenze tutti i Greci, che scrissero mai, quantunque nella elocutione potesse essere più casto e più colto egli non è etc.

[2]) A. a. O. S. 95.

[3]) A. a. O. S. 219.

[4]) Es scheint davon keine frühere Ausgabe, als die von 1582 (Venezia), erschienen zu sein, welche alle acht Tragödien des Dichters l'Altile, l'Eufemia, la Selene, l'Epitia, l'Orbecche, la Didone, la Cleopatra, l'Arrinopia und Gli Antivalomeni enthält.

hat er nichtsdestoweniger in dem letzten Stück wieder seinem Hange zum Schrecklichen Genüge gethan. Im Uebrigen mag hier nur noch seiner Epitia gedacht werden, weil sie denselben Stoff, wie Shakespeare's Maß für Maß, nach einer seiner Novellen behandelt, freilich in zum Theil roher und nüchterner Weise. Dem Shakespeare-schen Drama liegt, wie man annimmt, die Erzählung und das Drama Whetstone's (Promos und Cassandra) zu Grunde, doch scheint, worauf Klein bereits hinwies, nicht nur Whetstone, sondern auch Shakespeare, wenn schon vielleicht nicht mit Giraldi's Tragödie, so doch mit seiner Epitia-Novelle bekannt gewesen zu sein.

Die von Giraldi Cintio in seiner Orbecche eingeschlagene Richtung wurde kurze Zeit später von Spero Speroni auf ihren Gipfel gebracht. Was bei jenem nur im Hintergrunde der Vorgeschichte ein Nebenmotiv bildet, ist hier, in der Tragödie Canace e Macaro, zum Mittelpunkt der Darstellung und in die grellste Beleuchtung gestellt worden, ein blutschänderisches Verhältniß, wenn auch nicht wie dort, als Zerrbild desjenigen im König Oedipos, zwischen Mutter und Sohn, so doch zwischen Bruder und Schwester.

Speron Speroni degli Alvarotti[1]), geb. 12. April 1500 zu Padua, hatte in Bologna studirt und gehörte zu den ersten Gelehrten der Zeit. Der Tod seines Vaters nöthigte ihn, die Universitätscarrière aufzugeben. Dafür wurde er später von verschiedenen Fürsten in's Vertrauen gezogen und zu wichtigen Gesandtschaften verwendet. Er brachte so unter Anderem auch längere Zeit in Rom zu und trat in Beziehung zu den bedeutendsten Männern der Zeit, insbesondere zu Carlo Borromeo, der ihn sehr hochschätzte, sowie zu Tasso, der ihn den Vater der Erkenntniß (degli studii il padre) genannt. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er wieder in Padua, wo er hoch bejahrt, am 12. Januar 1588, starb.

Seine Werke[2]) legen Zeugniß von der Vielseitigkeit seines Wissens und Geistes ab, doch kann hier auf dieselben nicht weiter eingegangen werden. Der Stoff der vorgedachten Tragödie, welche bereits 1546 im Druck erschien, vorher aber von ihm in der Acca-

---

[1]) Ginguené a. a. O. V. — Klein a. a. O. V. S. 306. Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti. Venezia 1740. 5 Bde. 4°.

[2]) Siehe die vorige Anmerkung.

demia degli Infiammati mit ungeheurem Erfolge vorgelesen worden war, wurde schon von den Griechen, im Aeolos des Euripides, und, nach Sueton, auch von den Römern behandelt. Speroni entnahm ihn der elften Heroide des Ovid. Er suchte den Gegenstand dadurch zu mildern, daß er die Geschwister zu Zwillingen machte und ihre Liebe als Ausfluß der Rache der Venus darstellte. Doch blieb die Canace nicht ohne Anfechtung. Noch vor ihrer Veröffentlichung waren unbefugter Weise Abschriften davon verbreitet worden, die eine ziemlich scharfe, dem Bartolomeo Cavalcanti zugeschriebene Kritik hervorriefen. Auch sie wurde anfangs nur auf jene Weise verbreitet, erschien aber (1550) im Druck. Speroni glaubte jetzt nicht länger schweigen zu können. Er beantwortete sie zunächst mit sechs öffentlichen Vorlesungen, die er darüber und dagegen hielt, was eine Parteiung und einen Federkrieg zwischen den Gegnern und den Vertheidigern der Canace veranlaßte, unter welchen letzteren sich u. A. Ingegneri, Dolce und Guarini befanden. Dieser hebt an der Dichtung besonders die Anmuth und Leichtigkeit der Sprache hervor, die ihm bei seinem Pastor fido als Muster gedient habe, und wohl auch Tasso bei seinem Aminta vorgeschwebt haben dürfte.

Wir, denen Stücke wie die Canace heute nur einen abstoßenden und zugleich langweiligen Eindruck machen, werden freilich die Wirkung, die sie zu ihrer Zeit ausübten, nie recht begreifen können, was uns bei Webster's doch vielfach abstoßenderem und der Canace sicher nachgebildeten: 'Tis pity she's a whore, immerhin möglich ist, weil hier Alles ganz in der Farbe der Zeit, der Situation und der Leidenschaften aus lebendigen Motiven und mit dem Ausdruck des unmittelbaren Lebens behandelt erscheint.

Lodovico Dolce, dem wir schon im Lustspiele als einem dem Aretino verwandten Geist begegneten, schloß sich diesem auch darin an, daß er die meisten seiner Tragödien in unmittelbarer Nachahmung der Alten dichtete. Seine Jocosta[1]) und seine Ifigenia, seine Hecuba und seine Medea[2]) sind dem Euripides, sein Aga-

[1]) Venezia 1549.
[2]) Venezia 1566.

memnone und sein Tieste[1]) dem Seneca nachgebildet. Er versuchte sich aber auch auf dem von Giraldi Cintio eingeschlagenen Wege in seiner Marianna, deren Stoff er der biblischen Geschichte entlehnte, und in seiner Dido, die auch schon Giraldi zum Gegenstande einer Darstellung gemacht hatte. Wogegen die Marianna später von Calderon, Tristan l'Hermite, Massinger (Großherzog von Mailand), Voltaire, Hebbel und vielen Anderen behandelt werden sollte. Die Vergleiche, zu denen dies Anlaß gab, haben verschiedene Geschichtsschreiber, wie Ginguené und Klein, zu einem näheren Eingehen auf diese Stücke bestimmt. An Kraft der Situation und des charakteristischen, dramatischen Ausdrucks kann sich die Marianna Dolce's zwar in keiner Weise mit den Dichtungen Calderon's oder Hebbel's messen, unter den italienischen Tragödien jener Zeit nimmt sie jedoch, besonders durch die Kraft der Leidenschaft, einen hervorragenden Rang ein. Sie wurde zuerst in Ferrara in einem Privathause und, obschon ohne charakteristisches Costüm und ohne Decoration, mit einem solchen Erfolge zur Aufführung gebracht, daß sie der Herzog nun auch auf seinem Theater darstellen lassen wollte. Der Zudrang war so ungeheuer und von solchen Unordnungen begleitet, daß die Vorstellung aber unterbleiben mußte.

Die Menge der tragischen Dichter, die jetzt plötzlich hervortraten, läßt allein schon erkennen, daß die Tragödie eine allgemeinere Theilnahme zu erregen begann, wenn sie auch noch meist eine blos literarische war. Von den so entstandenen Arbeiten mag zunächst noch l'Edippo des Giovanni Andrea dell' Anguillara, geboren 1517 zu Sutri, hervorgehoben werden, weil Quadrio ihn als eine der besten Tragödien bezeichnet, welche Italien überhaupt hervorgebracht habe. Allein die Vorzüge dieses Stückes fallen wesentlich nur dem Sophokles zu, weil es wenig mehr als eine, was die äußere sprachliche Form betrifft, zwar sehr verdienstliche Uebertragung der gleichnamigen Dichtung des Griechen ist[2]). „So oft — heißt es bei Ginguené — der König Oedipus von den Italienern auch bearbeitet wurde, immer gehören die Schönheiten

[1]) Venezia 1543. In der Ausgabe von 1566 sind alle diese sechs Stücke enthalten.

[2]) Anguillara machte sich auch durch eine Uebersetzung des Ovid verdient und berühmt.

dem Sophokles, die Fehler dagegen nur ihnen." So war es ferner ein Oedipus, doch nur eine wortgetreue Uebersetzung des griechischen, von Orsato Giustiniani, dessen Aufführung durch die Akademie von Vicenza (1585) daselbst den Bau des berühmten olympischen Theaters von Palladio veranlaßte. Der Dichter Luigi Groto, geb. 1541, gest. 1585, der, obschon blind, auch als Redner und Schauspieler berühmt war, wurde zu derselben eingeladen, um in den letzten Scenen den geblendeten Oedipus darzustellen, den in dem vorausgehenden Theile ein anderer Darsteller gegeben hatte. Von diesem Luigi Groto oder Grotto liegen auch zwei Tragödien l'Adriana[1]) und la Dalida[2]) vor. Die Dalida scheint das frühere Stück gewesen zu sein, da es der Dichter in der vom Jahre 1572 datirten Widmung als eine Jugendarbeit bezeichnet. Doch auch die Adriana wird nach den Darlegungen Klein's noch vor 1562 geschrieben sein müssen, da Arthur Brooke in seinem Gedichte Romeus und Juliet sich wahrscheinlich auf dieselbe bezieht. Anklänge an die Groto'sche Dichtung machen es wahrscheinlich, daß Shakespeare sie so, wie sie in der Ausgabe von 1582 vorliegt, gekannt habe. Wie er selbst mittheilt, hat Groto diese Tragödie nach der Novelle Giulietta des Luigi da Porto[3]) gedichtet, mit welcher sie hier und da sogar wörtlich übereinstimmt. Aus ihr haben dann Bandello, die veronesische Dichterin Clizia[4]), Masuccio da Palermo, Belleforest, Brooke und Paynter (Palace of pleasure) geschöpft. Der spanischen Bearbeiter dieses Stoffs für die Bühne, Lope de Vega und Rojas, ward bereits früher gedacht. Zu den Stellen, welche auf eine Bekanntschaft Shakespeare's mit der Adriana Groto's hindeuten, rechnet Klein die Abschiedsscene Latino's von Hadriana. Bestimmter treten die Anklänge in der späteren Scene zwischen Adriana und ihrer Mutter hervor. Der Griff, welchen Groto mit

[1]) Venezia 1583.

[2]) Venezia 1582. Luigi und Gius. Grotto gaben 1777 die Lebensgeschichte des Dichters heraus.

[3]) Luigi da Porto (geb. 1485, gest. 1529 zu Vicenza) hat nur diese eine Novelle geschrieben, welche zuerst 1535 in Venedig erschien, 1831 unter dem Titel Giulietta e Romeo in Rom neu aufgelegt wurde.

[4]) L'infelice amore dei due fidelissimi amanti Giulia e Romeo, Scritta in ottava rima da Clizia, nobile Veronese. Venezia 1533.

seiner Adriana gethan, war jedenfalls ein sehr glücklicher. Auch ist die Anlage seines Stücks und die Anordnung des Stoffs im Allgemeinen zu loben. Nur fehlt es Groto an lebendig gestaltender Kraft. Dazu mußte die antikisirende Behandlung des modernen romantischen Stoffs die eigenthümliche Natur und Frische der Motive ebenso schädigen, wie dies durch die gesuchte Künstelei des sprachlichen Ausdrucks geschah, die damals schon in verschiedenen poetischen Werken hervortrat.

Die fünf Tragödien, Merope, Tancredi, Galatea, Vittoria und Polidoro, des Pomponio Torelli di Monte Chiarugula (geb. zu Parma, gest. 1608 zu Piacenza) verdanken wohl ebenfalls ihr fortdauerndes Leben in der Literaturgeschichte einzig dem Umstand, daß der Gegenstand der ersten dieser Tragödien später von anderen, bedeutenderen Dichtern behandelt worden ist, was zu einem Vergleiche derselben mit ihr ermunterte. Doch führte selbst noch Torelli den Zug der Merope des Maffei, Zeno, Voltaire und Alfieri nicht an, da, wie Ginguené nachgewiesen, der Stoff schon vor ihm dramatisch bearbeitet worden war. Dieser Gelehrte rechnet zwar das Drama Torelli's mit zu den besten Tragödien der Zeit, doch nur wegen seiner Glätte und Regelmäßigkeit; er gibt immerhin zu, daß es heute nur noch den Eindruck des Veralteten ausübe. Ebenso wurde die zu ihrer Zeit sehr hoch geschätzte Semiramide des Muzio Manfredi aus Cesana wohl nur durch den Umstand vor dem Versinken in dem allgemeinen Strom der dramatischen Production jener Zeit geschützt, daß auch ihr Gegenstand von Dichtern wie Crebillon, Calderon, Voltaire wieder behandelt wurde. Das blutschänderische Verhältniß zwischen Mutter und Sohn, welches der Italiener darin mit unerhörter Kühnheit in's volle Licht gestellt und das doch von Calderon völlig umgangen werden konnte, trug ohne Zweifel zum Erfolge seines Stücks wesentlich bei. Hat doch auch die Acripanda des Antonio Decio da Orti aus Rom (eines Freundes des Tasso), mehr durch ihre kecke Unzüchtigkeit, ihre Gräuel, ihre gesuchte Bildlichkeit, als durch wahre dramatische oder selbst nur allgemein poetische Vorzüge eine Berühmtheit zu ihrer Zeit erlangt, die nachwirkend ihren Namen noch immer durch die Geschichtsbücher trägt.

Selbst die von einem ganz anderen Geiste durchdrungene Tra-

gödie Il Re Torrismondo[1]) des Tasso verdankt ihre Hervorhebung nicht sowohl ihren Vorzügen als der anderweiten großen Bedeutung ihres Verfassers. Tasso hat den Plan zu dieser Tragödie noch in der Zeit seines Glückes (1573) entworfen und wahrscheinlich den ersten Act und die erste Scene des zweiten auch damals geschrieben, da sie bereits im zweiten Theil seiner 1582 in Venedig erschienenen Schriften enthalten sind. Erst 1586, nachdem er, erlöst aus seiner traurigen Gefangenschaft, der Einladung des Herzogs von Mantua folgend, sich zu diesem begeben hatte, wurde diese Dichtung von ihm aber zu Ende geführt und auch das Begonnene neu überarbeitet. Sie erschien so 1587 im Druck. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß das traurige Schicksal des Dichters nicht ohne nachtheilige Einwirkung auf sie blieb, aber ebenso unrichtig, wie Klein's Behauptung, daß dieselbe im Irrenhause beendet worden sei, will mir die andere erscheinen, daß einzig dem Schicksale des Dichters alle Schwächen und Fehler zuzurechnen seien. Ob Tasso bei all seinem Dichtergenie wahres dramatisches Talent besaß, lasse ich dahingestellt sein, obschon die bis zu dreihundert Versen langen Reden seines Dramas allein schon dagegen sprechen. Daß aber die Fehler dieser Dichtung zum großen Theil im Stoff, sowie im Plane derselben liegen, wird ein Blick auf den Inhalt derselben in überzeugender Weise erkennen lassen.

Torrismondo, König der Gothen, übernimmt es, Alvida, die Tochter des Königs von Norwegen, zu freien, um diese dann seinem Freunde Germondo von Schweden als Gattin zu überlassen und zuzuführen, dem sie aus politischen Gründen versagt worden war. Er geht nach Norwegen, erhält die Zusicherung ihrer Hand, sowie die Vergünstigung, daß die Vermählung mit ihr in seiner Heimath stattfinden dürfe. Er hat sich aber nicht nur die Hand, sondern auch das Herz Alvida's gewonnen, und die Liebe, die sie ihm zeigt, erweckt und entzündet in ihm ein gleiches Gefühl, so daß er dem Verlangen, sie zu besitzen, bald nicht mehr zu widerstehen vermag und statt sie dem Freunde zuzuführen, sie selbst zu heirathen entschlossen ist. In diesem Moment erscheint nun Germondo. Torrismondo hofft, den Conflict noch beseitigen zu können, indem

[1]) Ferrara 1587.

er dem Freunde seine Schwester Rosmunde zur Gattin anbietet. In Wahrheit ist aber Rosmunde nicht seine Schwester, sondern ein für letztere untergeschobenes Kind, während die ächte Rosmunde entführt worden und niemand anders als die ihm inzwischen angetraute Alvida ist. Torrismondo, entsetzt über die gemachte Entdeckung, wagt es zunächst nicht, Alvida davon in Kenntniß zu setzen. Er macht ihr den Vorschlag, sich von ihm wieder scheiden zu lassen und Germondo zum Gatten zu nehmen, indem er als das ihn zu diesem Ansinnen bestimmende Motiv seine Freundschaft für letzteren und die gegen ihn eingegangene Verpflichtung vorschützt. Alvida aber, die sich von ihm hintergangen und verschmäht glaubt, tödtet sich in der Verzweiflung darüber. Torrismondo thut bei diesem Anblick ein Gleiches und ernennt sterbend Germondo zum Erben der Krone.

Gewiß lagen in diesem Stoff nicht nur viel reizende Momente für den Epiker, sondern auch für den Dramatiker vor. Die Schwächen des Plans treten aber ebenso offen zu Tage. Ein oberflächlicher Vergleich mit der verwandten Fabel des Oedipus läßt erkennen, wie sehr es den Voraussetzungen Tasso's in ihrer zufälligen Künstlichkeit an der verhängnißvollen Spannkraft der letzteren fehlt, abgesehen noch davon, daß den Gestalten der Rosmunde und des Germondo, besonders der ersteren, in der tragischen Entwicklung des Stücks nur die Bedeutung von Hülfsfiguren gegeben ist. Sowohl Styl wie Sprache zeigen den Dichter übrigens auf seiner Höhe und auch in der Ausführung einzelner Scenen tritt der Glanz seines Talentes hervor.

Wie groß auch die Erfolge waren, welche die italienische Tragödie an den Akademien und hier und da an den Höfen errang, so hat sie doch auf der Bühne, beim Volke gegen das Lustspiel, an den Höfen gegen das Schäferspiel, nicht recht aufzukommen vermocht. Jetzt, am Schlusse des Jahrhunderts, sollte ihr aber in der aus dem letzteren sich entwickelnden Oper auch noch ein neuer und mächtigerer Nebenbuhler erwachsen.

VI.

Das Schäferdrama im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

Verbreitung desselben zu Anfang des 16. Jahrhunderts. — Die scenischen Dichter der commedia rusticale. — Gegensatz der Pastorale der Alten und der der Italiener. — Gegensatz der naiv volksthümlichen und der sentimental und gelehrt höfischen Pastorale der letzteren. — Sannazaro und dessen Arcadia. — Luigi Tansillo, Cintio, Agost. Beccari und Agost. Argenti. — Torquato Tasso; Leben und Schicksale. — Sein Aminta. — Nachahmer desselben: d'Ongara, Groto, Aloysio Pasquaglio, Ingegneri, Casteletti. — Battista Guarini. — Sein Verhältniß zu Tasso mit Bezug auf Goethe's Dichtung dieses Namens. — Sein Pastor fido. — Streitschriften darüber und Bedeutung desselben. — Guarini's Verrato und seine Theorie des Dramas. — Kritik des Pastor fido. — Weitere Entwicklung, Uebergang in die Oper und Absterben der Pastoraldichtung. — Bonarelli da Rovere; Michel Angelo Buonarotti und dessen Tancia; Gabriello Chiabrera.

Klein, der seine Vorgänger wirklich nicht selten berichtigen konnte, hat dies auch durch die Behauptung zu thun geglaubt, daß es im 15. Jahrhundert überhaupt nur zwei Pastoraldramen gegeben habe und die im Jahre 1529 in Messina zur Aufführung gelangten I due Pellegrini die erste Ekloge des 16. Jahrhunderts gewesen seien, ja daß zwischen ihr und dem Erscheinen des Aminta von Tasso nur noch einige wenige Dichtungen dieser Art innelägen. Er hat aber hierdurch von der Entwicklung und Bedeutung der Pastorale bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ein falsches Bild entworfen. Da Klein natürlich Quadrio kannte, so läßt es sich wohl nur daraus erklären, daß dieser Geschichtsschreiber, ich weiß nicht aus welchem Grunde, die egloghe rusticali, die commedie rusticali und die commedie di maggio von den Schäfer-, Wald- und Fischerspielen ausschloß und dem Lustspiele zuwies. Da er aber diese letzteren wieder dem Begriffe der favole rusticali untergeordnet hat, so gerieth Quadrio mit sich selber in Widerspruch. Auch schließt sich ihm Klein keineswegs an, da er einige jener Spiele, z. B. die commedia rusticale: Lo Strascino des Sienesen Niccolò Campano, genannt lo Strascino, unter den von ihm verzeichneten Pastoralen namentlich anführt (während sie bei Quadrio unter den Lustspielen figurirt), dieselbe aber fälschlicher Weise in die Zeit von 1567 bis 1573 verlegt, weil er eine spätere (nicht wie er angibt 1571, sondern 1573 erschienene) Ausgabe

für die erste hielt[1]). Doch nicht genug, daß Klein das bisher Bekannte hier nicht hinreichend benutzt hat, haben auch neuere bibliographische Forschungen noch weitere Aufklärungen über die Entwicklung der uns hier vorliegenden Form des Dramas erbracht.

Was das 15. Jahrhundert betrifft, so ist (S. 83) bereits das Nöthige darüber gesagt worden. Auch habe ich dort schon zu berühren gehabt, in welchem Umfange die egloga rusticale im Laufe des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in Siena geblüht haben muß und wie es hier besonders die Gesellschaft und spätere congrega de' Rozzi war, welche sie pflegte. Als Autoren werden außer Niccolò Campano, einem der frühesten, Pier Antonio Legacci, Marcello Roncaglia, il Fumoso der Congrega de' Rozzi (erst von 1546 an) und il Desioso der Congrega degli Insipidi (erst von 1576 an) genannt. Neuere Aufschlüsse bewiesen aber, daß zu Anfang des Jahrhunderts die Pastoralkomödie auch schon in Neapel, Venedig, Rom, Ferrara, Mantua, Florenz und Urbino blühte[2]), daß sie überhaupt an den Höfen zu immer größerer Beliebtheit kam, hier aber nicht selten die Form von Ausstattungsstücken, Allegorien und Singspielen gewann, bei denen der ländliche Inhalt nur noch den äußeren Anhalt und Vorwand bot. So große Bedeutung das Schäferspiel und die ihm verwandten Formen im Laufe des 16. Jahrhunderts aber erlangten und durch das ganze 17. bis in das 18. Jahrhundert behaupteten und wie groß auch der Einfluß war, welchen dieser Geschmack auf die übrigen Künste ausübte, sowie der Umfang, in welchem er sich auf andere Länder übertrug, wo er erst gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ganz unterdrückt wurde, so werde ich doch, weil er zur Zeit völlig erstorben ist, nur auf die bedeutendsten Erscheinungen desselben etwas näher eingehen, dafür aber über die Entwicklung und Bedeutung dieser eigenthümlichen Dichtungsform im Allgemeinen einige Worte vorausschicken.

---

[1]) Nach Quadrio erschienen von Campano: Il magrino, Siena 1514. Lo Strascino, Siena 1519 und Del coltellino, Siena 1543.

[2]) Auch in Mailand wird um diese Zeit der Aufführung einer Egloga von Bernardo Bellicioni gedacht. Daß in Venedig dergleichen Spiele um 1508 gebräuchlich waren, geht aus einem Theaterverbote dieses Jahres hervor.

Schon die Alten hatten eine Idyllendichtung. Sie war aber ein Produkt der späteren Zeit. Sie ging dem Verfall der übrigen Dichtung zur Seite und gewissermaßen aus dem Bestreben hervor, sich aus dem Druck und der Entartung hochentwickelter Culturzustände in den Frieden und das Glück der Natur zu retten und hierdurch zugleich einer dem Absterben zuneigenden Dichtung einen neuen Inhalt und Geist, eine neue Form zu gewinnen. In Italien zeigt sich dagegen die bukolische Dichtung gleich in den Anfängen der neuen, zu nationalem Leben erwachenden Dichtung. Hier hat sie, wie ich schon zeigte, eine doppelte Quelle, da sie einestheils aus dem poetischen Geiste einer von der Cultur noch nicht tiefer berührten ländlichen Bevölkerung, aus deren Mai-, Tanz-, Liebesliedern, sowie andererseits aus der Anregung, welche die bukolische Dichtung der Alten gab und welche zu Nachahmungen reizte, hervorging. Jeder dieser verschiedenen Quellen entsprach zunächst eine gesonderte Dichtung. Während aber erstere das Leben und die Zustände der Menschen, aus denen sie hervorging, unmittelbar selbst wieder zum Gegenstand ihrer Darstellung machte und eben darum von einem überwiegend realistischen Charakter sein mußte, machte die letztere ähnliche Zustände einer fernen Vergangenheit, wie sie sich dem Geiste eines anderen Volkes unter dem Gesichtspunkte einer anderen Zeit dargestellt hatten und von ihr dargestellt wurden, zu ihrem Gegenstande, der eine ideale Auffassung und Ausführung, daher auch die Verbindung mit der Mythologie der Alten und zwar um so eher zuließ, als deren Gottheiten mehrentheils nur die Personification von Naturkräften, sei es physischer oder psychischer, waren, so daß sie hierdurch nicht aus der ihr eigenthümlichen Natursphäre heraustreten brauchte. Diese Verbindung war in der That gleich bei derjenigen Dichtung, die wir zur Zeit als die älteste dieser Art ansprechen, bei dem Orfeo Poliziano's, gesucht und gefunden worden, in welchem das mythische Element sogar überwiegt.

Daß beide Arten des Pastoraldramas in denselben Gegenden, in den umbrischen und toskanischen Landen, entstanden, beruht wesentlich darauf, daß hier Natursinn und lyrische Empfindung häufiger als in irgend einem anderen Theile Italiens zu finden waren und der durch das Studium der Alten entwickelte Geist hier nicht nur früher und reiner als irgend anderswo auftrat, sondern

auch unter der Einwirkung der platonischen Philosophie eine idealere Richtung genommen hatte. Jenes war der Ausbildung der volksthümlichen rusticalen, dieses dagegen der gelehrten Pastoraldichtung günstig. Beide stellten sich als Gegensatz zu der das Culturleben und dessen Verhältnisse und Conflicte zum Gegenstand habenden commedia erudita und Tragödie dar, jene naiv und absichtslos, diese beabsichtigt und sentimental. Dort war die erste Forderung Natürlichkeit, über welche Schönheit und künstlerische Form nur zu oft vernachlässigt wurden, hier wurden diese vor Allem gefordert und ihnen nur zu leicht die Natürlichkeit zum Opfer gebracht und der erkünstelte Schein an deren Stelle gesetzt. Jene war in Gefahr in's Derbe und Platte herabzusinken, diese sich in's Uebersteigene, in Affectation zu verlieren. Jene war ganz volksthümlich und national, diese nahm gleich mit ihrer Geburt einen gelehrten höfischen Charakter an.

Das Wesen der bukolischen Dichtung, insofern man darunter die poetische Darstellung eines vergangenen Glücks versteht, konnte die Pastorale in der dramatischen Form überhaupt nicht rein festhalten, wenn sie sich nicht von vornherein der wichtigsten Wirkungen dieser letzten begeben wollte, die, um zu der ihr eigenen Bedeutung zu gelangen, nothwendig zum Komischen oder Tragischen hinstreben muß, was beides dem bukolischen Geist widerspricht. Sie mußte ihrer Natur nach vielmehr entweder von einem überwiegend epischen oder auch lyrischen Charakter sein, und durfte von der dramatischen Form wenig mehr als das Aeußere, den Dialog, annehmen, dem sie, wie Theokrit schon beweist, ohnehin zustrebte. Derartige Pastoralen hat es ohne Zweifel gegeben und grade sie eigneten sich vorzugsweise zu höfischen Festspielen, zur Aufnahme schmeichlerischer Allegorie, zur Verbindung mit scenischer Pracht und mit dem Reiz der Musik. Schon der Orfeo verließ aber den Boden der Pastorale, indem er, um einen dramatischen Charakter zu gewinnen, aus dem elegischen, ein verlorenes Glück nur beklagenden Ton in den tragischen überging und sich hierdurch der Tragödie näherte, der er wohl auch zugezählt worden ist.

Nicht der naiv volksthümlichen, sondern der sentimental höfischen Pastorale sollte aber die Zukunft gehören, was mit der Entwicklung der Musik und dem veränderten Geist der Zeit in der zweiten

Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammenhängt. Jene hat kaum ihre Geburtsstätte, die toskanisch-umbrischen Berge, verlassen, obschon es wahrscheinlich ist, daß die sienesischen Schauspieler, welche Leo X. alljährlich nach Rom berief, nicht nur ihre Stegreifspiele und Possen, sondern ebenso wie die Virginia, auch die sienesischen eglogbe und commedie rusticali gespielt haben werden.

Es war Sannazaro [1]), welcher der bukolischen Dichtung durch seine Arcadia zu Anfang des 16. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung verlieh. Jacopo Sannazaro, von spanischer Abstammung, wurde 1458 zu Neapel geboren (gest. ebendas. 1530). Er gehörte zu den gelehrtesten und berühmtesten lateinischen Dichtern der Zeit. Sein in Hexametern verfaßtes Gedicht „De partu virginis“, an welchem er zwanzig Jahre gearbeitet haben soll, übertraf an Eleganz der Latinität, Reinheit der Verse und Musterhaftigkeit des Styls alles, was seine Vorgänger auf diesem Gebiete geleistet hatten und nicht minderen Enthusiasmus erregte er durch seine Arcadia [2]). Sie besteht aus zwölf Eklogen, welche in einem gewissen Zusammenhang stehen, den der Dichter, wie Ginguené glaubt, vielleicht erst nachträglich hergestellt hat. Jede dieser Eklogen besteht aus einer Einleitung in Prosa, der dann die metrische Darstellung folgt. Das Versmaß ist wechselnd; die Terzine herrscht aber vor. Auch vom verso sdrucciolo ist häufig Anwendung gemacht. Sannazaro stand bei der Dichtung dieses Werkes, von dem schon Apostolo Zeno sechzig Auflagen zählte, unter dem Einfluß der florentinischen Hirtendichtung, besonders des Admeto des Boccaccio. Ausgezeichnet durch den Zauber einer classisch vollendeten Sprache und die Anmuth der Schilderung, erhob er die Gattung mit einmal auf die volle Höhe der Zeit. Sie rief eine Menge von Nachahmungen hervor, unter deren Dichtern sich auch die Namen Allamani, Tasso der Vater und Spero Speroni befinden. Da Sannazaro einige höfische Festspiele und Farcen geschrieben, so ist es immerhin wahrscheinlich, daß er sich auch selbst in der dramatischen Ekloge versuchte.

---

[1]) Corniani hat in seiner Ausgabe der Arcadia von 1806 Sannazaro's Leben beschrieben. Siehe auch Ginguené X. S. 88.

[2]) Venezia 1502.

Von den unter dem Einfluß der Arcadia entstandenen dramatischen Eklogen sind nur wenige namentlich bekannt worden, aber es ist wohl kein Zweifel, daß unter den vielen Aufführungen dieser Art Stücke, von denen uns Nachrichten ohne Namensbezeichnung erhalten geblieben sind[1]), sich auch von ihnen welche befinden und I due Pellegrini des Luigi Tansillo (geb. 1510 zu Venosa im Neapolitanischen), welche am 26. December 1529 zur Vermählung des Vicekönigs von Sicilien, Don Garcia di Toledo, zur Aufführung kamen, bis dahin nicht die einzige gewesen sein werden. Der Dichtung Tansillo's folgte dann unter anderen Cintio mit seiner Egle, sowie Agostino Beccari (geb. um 1510, gest. 1590), mit der ungleich bedeutenderen Il sacrifizio, welche 1554 vor Ercole II. in Ferrara dargestellt wurde, und Agostino Argenti (geb. gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, gest. 1576) mit seinem Lo sfortunato, der ebendaselbst 1567 zur Aufführung kam und Tasso zu seinem Aminta begeisterte. Erst von jetzt an scheinen die dramatischen Dichtungen dieser Art an Bedeutung und Ausbreitung gewonnen zu haben und an den Höfen gradezu herrschend geworden zu sein. Bisher hatte ihnen die Komödie den Raum hier noch streitig gemacht. Jetzt aber, wo diese durch die veränderte Richtung der Zeit mehr in den Hintergrund gedrängt worden war, mußte sich die Pastorale als trefflicher Ersatz dafür und auch als Gegensatz zu ihr darbieten, sie, die an die Stelle der frechen, unzüchtigen Darstellung der Sittenlosigkeit verdorbener Culturzustände, das wenn auch oft nur scheinbare und schönfärberische Gemälde eines unverdorbenen glücklichen Naturzustandes setzte, das sinnliche Element der Liebe, welches dort auf das Schamloseste preisgegeben wurde, verhüllte, nicht ohne es gelegentlich in um so pikanterer Weise durchscheinen und hervortreten zu lassen, oder es wohl auch, wie es dort der geistigen Seite der Liebe geschah, in fast ebenso cynischer Weise zu verspotten.

Es war aber doch erst Tasso, welcher durch seinen Aminta dem Pastoraldrama eine ebenbürtige Anerkennung neben der Komödie

[1]) Quadrio nennt noch den florentinischen Dichter Salust. Buonguglielmi, owie den Mantuaner Bald. Castiglione.

und der Tragödie zu erringen und sie zur herrschenden zu erheben vermochte.

Torquato Tasso[1]), geb. 11. März 1544 zu Sorrent, war der Sohn des Bernardo Tasso (der sich ebenfalls einen Namen als Dichter gemacht) und der geistvollen Porzia de' Rossi. Die Eindrücke, die er von beiden, sowie von den wechselvollen Schicksalen ihres Lebens empfing, waren entscheidend für sein eigenes Geschick. Wie ihm von seinem Vater die ersten poetischen Anregungen kamen, so weckte die Mutter in ihm zuerst jene schwärmerische Begeisterung für die Schönheit und den Adel des Weibes, die seine Dichtungen durchweht. Die Schicksale beider gewöhnten ihn aber früh an die verführerische und doch so gefährliche Luft der Höfe, ohne die er später nicht leben zu können glaubte und die ihm doch so verderblich wurde. Er mußte das bittere Brod der Verbannung theilen, in die seinen Vater die Ungnade Carl's V. getrieben hatte, um sich nur kurze Zeit später in dem Glanze des pracht- und kunstliebenden Hofes des Herzogs von Urbino wieder sonnen zu können, wo sein Vater ein neues Asyl gefunden und er sogar zeitweilig mit dem Sohne des Herzogs erzogen wurde.

Tasso gehörte den frühreifen Talenten an. Mit zehn Jahren kannte er bereits die besten griechischen und römischen Schriftsteller und mit dreizehn Jahren bezog er die Universität zu Padua, wo er sich hauptsächlich der noch immer an Spitzfindigkeit leidenden Philosophie widmete, obschon er zu seinem eigentlichen Beruf das Studium der Rechtswissenschaft erwählt hatte. Doch gab er daneben auch seinen poetischen Neigungen nach, so daß er nur vier Jahre später mit seinem Rinaldo hervortreten konnte. Es war gegen den Willen seines Vaters geschehen, der auch erst nach längerem Widerstande den Bitten des Sohnes nachgab, das Studium des Rechts mit dem der Philosophie und Literatur vertauschen zu dürfen. Um diese Zeit entstanden die ersten Gesänge seines großen Gedichts, Gerusalemme deliberata, die er dem Herzoge von Urbino widmete

---

[1]) Manso, Marchese de Villa (Napoli 1619) und Serassi (Rom 1785) schrieben seine Lebensgeschichte. S. auch Ginguené, a. a. O. V. 156. — Klein, a. a. O. 568. — Cecchi, Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XIV. Firenze 1877.

Eine Anstellung seines Vaters am Hofe zu Mantua hatte ihn inzwischen in ein freundschaftliches Verhältniß zu dem jungen Scipio von Gonzaga gebracht, welcher in seinem Palais zu Padua eine besondere Akademie, die der Eterei, gebildet hatte. Einer Einladung desselben folgend trat er unter dem Namen il Pentito (der Reuige) in letztere ein. Von hier rief ihn dann (1565) eine Aufforderung des Cardinals Lodovico d'Este hinweg, der ihn zu einem seiner Hofcavaliere ernannte. Der Hof von Ferrara, an dem die eben so liebenswürdigen, wie geistvollen Prinzessinnen Lucrezia und Leonora glänzten, zog ihn mit Zauberkraft an. Obschon beide nicht in der ersten Jugendblüthe mehr standen, Lucrezia zählte schon einunddreißig, Leonora dreißig Jahre, so nahmen sie seine Phantasie doch um so mehr gefangen, als sie ihn mit großer Auszeichnung aufnahmen, vielleicht mit aus Dankbarkeit, weil er sie, schon von früher her kennend, in seinem Rinaldo verherrlicht hatte. Doch galten seine Huldigungen nicht ihnen allein. Er besang gleichzeitig noch eine andere Dame in Ferrara und vor, nach und neben ihnen hat er der schönen Frauen noch manche besungen. „Meine Jugend, sagte er selbst einmal, war völlig dem Gesetz der Liebe unterworfen." Es lag noch immer etwas von dem Geiste der Minnedichtung in der Zeit, und besonders an den Höfen wurde unter dem Einfluß der wiedererweckten romantischen Ritterdichtung der Cultus der Liebe und der ritterlichen Galanterie mit fast wissenschaftlicher Spitzfindigkeit gepflegt. Vor Allem war aber Tasso hierin Petrarca verwandt, so daß man am Hof von Ferrara bald wieder über die Gesetze der Liebe zu streiten begann. In diesem Geiste sind seine Considerazioni über die Canzonen des Pigna[1]) geschrieben, von ihm seine Conclusioni erfüllt, in welchen er öffentlich in der Akademie von Ferrara eine aus fünfzig Schlußfolgerungen bestehende Liebesthese vertheidigte.

Die Empfehlung Madonna Lucrezia's hatte den Dichter mit ihrem Bruder Alfonso bekannt gemacht, der sein Talent zu schätzen begann und ihn zur Fortsetzung seines großen Gedichtes ermunterte. Höher noch wurde aber des Dichters Selbstgefühl durch die Huldi-

---

[1]) In Opere, Fir. 1724. III.

gungen entflammt, die ihm auf einer Reise nach Frankreich (1571) zu Theil wurden, welche er kurz nach Beendigung der ersten acht Gesänge seines großen Gedichts im Gefolge des Cardinals, seines Herrn, unternommen hatte. Hier aber trennte er sich nur kurze Zeit später von diesem (1572), um durch Vermittelung der Prinzessin Lucrezia in die Dienste des Herzogs Alfonso zu treten. In der Muße, welche diese ihm ließen, vollendete er nun sein Schäferdrama Aminta, zu dem er, wie schon gesagt, durch Argenti's Lo sfortunato angeregt worden war. Es wurde 1573 in Ferrara mit ungeheurem Erfolge, doch schon in Abwesenheit der Prinzessin Lucrezia gegeben, die sich nur eben mit dem Herzog von Urbino vermählt hatte. Bei einem Besuche bei ihr in Pescaro, wo er die letzte Hand an sein Epos gelegt haben soll, wurde es dann wiederholt.

Der Wunsch, das Urtheil seiner römischen Freunde über letzteres zu hören, trieb ihn nach Rom, eine Reise, welche verhängnißvoll für ihn wurde, da die religiösen Bußübungen, welche die hier grade stattfindende Jubiläumsfeier ihm auferlegte, seine Seele mit Beängstigungen wegen seiner Rechtgläubigkeit erfüllten, und hierdurch den Grund zu der Aufregung, dem Mißtrauen, der Zweifelsucht legten, welche ihm so verderblich werden sollten, was sich zum Theil aus der Ueberreizung seines Nervensystems durch die von der zartesten Kindheit an ununterbrochenen geistigen Anstrengungen erklären läßt. Die von einander abweichenden Urtheile, welche Tasso über sein Gedicht zu hören bekam, trugen aber wohl mit dazu bei, seinen Geist in Unruhe zu versetzen und ein Gefühl der Unsicherheit und des Mißtrauens in ihm wach zu rufen.

Zwar lächelte ihm bei seiner Rückkehr nach Ferrara das Glück noch einmal mit vollem Schein aus dem schönen Antlitz der inzwischen an diesem Hofe erschienenen Leonora Salviati, der jungen Gattin des Grafen Scandiano. Der Neid, welchen sein Ruhm und sein Glück in seiner Umgebung wohl schon seit lange erregt hatten, machte sich aber seinem zum Mißtrauen geneigten Gemüthe jetzt zum ersten Male recht fühlbar. Er brachte Alles, was sich ereignete, damit in Verbindung und wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß in der Stimmung des Hofes von Este sich für ihn schon ein Umschlag bemerklich gemacht haben mag, so hat er den-

selben durch seine sich und Andere quälende Art doch jedenfalls noch gefördert. Wenigstens stimmen alle Nachrichten darin überein, daß die herzogliche Familie und insbesondere der Herzog selbst, längere Zeit große Geduld bewahrten und jeden seiner Ausbrüche in zartfühlender Weise zu beschwichtigen suchten.

Als er jedoch eines Abends, 17. Juni 1577, auf einen der Diener des Hofs sogar den Dolch gezückt hatte, wurde eine kurze und leichte Haft über ihn verhängt, mehr um ihm ärztlicher Pflege zu übergeben und weiteres Unheil zu verhüten, als um ihn zu strafen. Auch bewies ihm der Herzog nach dieser Zeit noch immer freundlichen Antheil, allein die Aufregung, in welche sein Gemüth versetzt worden war, verwandelte allmählich den früheren Enthusiasmus, in besorgtes Mitleid, und das Mitleid in ein Gefühl der Belästigung und der Furcht. Tasso ward einem Kloster zur Pflege übergeben. Der Ton seiner Briefe, welche nach Freiheit verlangten, wurde erst zudringlich, bald aber beleidigend gefunden und jede weitere Zusendung derselben verbeten.

Dies war ein Schlag, den Unglückseligen um alle Fassung zu bringen. Er suchte sein Heil in der Flucht und glaubte nirgends anders mehr Rettung und Sicherheit finden zu können, als bei einer ihm noch zu Sorrent lebenden Schwester. Er fand hier in der That auch Beruhigung. Mit dieser kehrte aber die Sehnsucht, der Wunsch nach dem Hof von Ferrara, der sich ihm mit den lockendsten Bildern vor Augen stellte, nach der Aussöhnung mit seinen früheren fürstlichen Gönnern zurück. Lag doch die dort und bei ihnen verlebte Zeit im Glanz der noch verschönernden Erinnerung, ein verlorenes Paradies, hinter ihm da. Selbst die inzwischen erlangte Ueberzeugung, daß man für immer mit ihm gebrochen, vermochte nicht, ihn zurückzuhalten. Immer auf's Neue erflehte er die ihm verwehrte Erlaubniß zur Rückkehr, bis man sie endlich, doch unter Bedingungen, zugestand, die das Unhaltbare der von ihm erstrebten Stellung hätten erkennen lassen müssen. Allein es war ihm zur fixen Idee geworden, daß außer Ferrara kein Glück für ihn sei, so daß, nachdem er das ihm nur zu bald unerträglich gewordene Verhältniß auch noch zum zweiten Male gebrochen hatte, er das inzwischen gefundene Asyl in Urbino und ein anderes am Hof zu Turin, doch wieder aufgab. Wie die Motte vom Licht

wurde er immer wieder vom Glanze des Hofs von Ferrara angezogen, der ihm so furchtbar zu werden drohte.

Auch jetzt gab man den Bitten des Unglücklichen, aber gewiß nur widerwillig und mit der ausgesprochenen Erklärung nach, daß man ihn als einen dem Wahnsinn Verfallenen beurtheile; was einer Drohung, ihn auch als solchen zu behandeln, fast gleich kam. Tasso traf in Ferrara mitten in den Feierlichkeiten zur zweiten Vermählung des Herzogs ein. Der einst Vergötterte wurde wie ein Aufdringlicher zur Seite geschoben. Ein Wuthausbruch war die Folge davon, der von dem ihm entfremdeten Herzog halb als gefährliche Tollheit, halb als böswillige Absicht ausgelegt wurde. Daß dieser ihn als einen Irren behandeln ließ, dürfte vielleicht noch zu entschuldigen sein, daß es aber mit der ausgesuchtesten Härte und Grausamkeit geschah, daß sich der Herzog mit Hartnäckigkeit allen Gegenvorstellungen verschloß, beweist so recht deutlich, wie viel von der alten brutalen Tyrannennatur noch immer unter den gewinnenden Formen der neuen Bildung in den damaligen Fürsten verborgen lag und wie die dem Dichter früher von Alfonso und den Frauen seiner Familie erwiesene Huld im Grunde nichts weiter als die trügerisch schmeichlerische Verkleidung eines kaltherzigen Egoismus war.

Sieben Jahre mußte Tasso mit nur kurzen Unterbrechungen bei meist hellem Geiste in der furchtbaren Gefangenschaft unter tobsüchtigen Irren aushalten. Der Erfolg seines 1580—81 widerrechtlich veröffentlichten Gedichts war aber ein so gewaltiger, daß selbst Alfonso davor zurückweichen und ihm einige Freiheit gestatten mußte. Ja, er gab jetzt den Vorstellungen mächtiger Fürsprecher selbst soweit nach, daß er ihn persönlich empfing, freundlich mit ihm verkehrte und ihm seine völlige Freiheit in Aussicht stellte. Es war aber nur ein kurzer Lichtblick, der in die Nacht des Unglücklichen fiel. Noch einmal mußte derselbe, es weiß niemand aus welchem Grunde, in diese zurück. Man hat immer nach einem Schlüssel für das unerklärliche Verfahren des Herzogs gesucht und ihn in einer ernsthaften Leidenschaft Tasso's für eine der Prinzessinnen des herzoglichen Hauses oder wohl auch in seinen Unterhandlungen mit dem florentinischen Hofe, welchem man ihn mißgönnte, zu finden geglaubt; beides aber auch wieder fallen

gelassen, theils weil es an genügendem Beweis dafür fehlte, theils, weil es jenes Räthsel nicht genügend erklärt.

Nach sieben Jahren gelang es endlich den Bitten des Erbprinzen von Mantua, des Schwagers Alfonso's, Vicenzo Gonzaga, die Befreiung Tasso's gegen Verpfändung seines fürstlichen Worts zu erlangen, daß er denselben an jeder feindseligen Handlung gegen den Herzog verhindern werde. Die erflehte Abschiedsaudienz ward ihm aber verweigert. Tasso, der während seiner Gefangenschaft auch noch die Unbill erfahren hatte, seine Dichtung von der Accademia della Crusca und ihrem gelehrten Vorsteher Lionardo Salviati gegen Ariosto herabgesetzt zu sehen[1]), wozu eine diesen letzteren gegen Tasso herabsetzende Schrift des Camillo Pellegrino Veranlassung gab, was aber immer, wie begründet auch einzelne Einwendungen sein mochten, unter den gegebenen Verhältnissen, eine durch nichts zu entschuldigende Herzlosigkeit war, zog jetzt im Triumphe in Mantua ein, wo, wie wir schon fanden, sein Trauerspiel Torrismondo vollendet wurde. Allein seine Ruhelosigkeit trieb ihn auch hier wieder fort; von Triumph zu Triumphe zwar, aber doch nicht zum Frieden, den er erst in dem ihn endlich erlösenden Tode zu finden vermochte. Nachdem er sein Gerusalemme liberata, nicht eben zu dessen Vortheil, umgearbeitet[2]) und alle das Haus Este verherrlichenden Stellen in ihm ausgetilgt, sowie ein didaktisch-religiöses Gedicht Le sette giornate begonnen hatte, war er am 7. November 1594 einer Einladung folgend im Triumphe in Rom eingezogen, um daselbst als Dichter gekrönt zu werden. Doch wurde die Ceremonie aus verschiedenen Rücksichten bis zum Frühjahr verschoben und durch den bereits früher eintretenden Tod des Dichters, den dieser schon bei seiner Ankunft im Herzen trug, völlig vereitelt. Er starb am 25. April 1595 im Kloster von San Onofrio,

---

[1]) Dies geschah zuerst in der Schrift: Degli accademici della Crusca difesa dell' Orlando furioso dell' Ariosto contra'l dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino (worin Tasso hoch über Ariosto gestellt wurde). Firenze 1584. Tasso erwiderte mit seiner Risposta di Torquato Tasso all' accademia della Crusca etc. Mantova 1585, die wieder eine Entgegnung des Akademikers Bastiano de' Rossi zur Folge hatte.

[2]) Diese Umarbeitung erschien unter dem Titel: Gerusalemme conquistata. Roma 1593.

wohin er sich der frischeren Luft wegen geflüchtet hatte. Seine Beerdigung war eine der glänzendsten. Gleichwohl erhielt sein Grab erst 1601 eine bescheidene Gedenktafel, sowie acht Jahre später ein Denkmal in seiner Marmorbüste.

Der Aminta war von Tasso noch in der Zeit seines vollen Glückes geschrieben worden, ohne daß er, wie der elegische Ton beweist, in welchen diese Dichtung hier und da übergeht, schon damals dessen ganz froh werden mochte. Auch war es ihm nicht unmittelbar um die Welt, welche er darstellte, sondern um diejenige zu thun, die er in dieser Darstellung poetisch verhüllte und verkleidete: um die Welt des Hofs von Ferrara, sowie um die Freuden und Leiden seines von diesem Hofe verzauberten Herzens. Wenn sein Gemüth auch damals noch nicht von Zweifeln gequält wurde, noch nicht vom Gifte des Argwohns berührt worden war, so geht doch ein melancholischer Zug und die Neigung zum Selbstquälerischen auch durch sie schon hindurch. Der Inhalt ist kurz gefaßt dieser: Amor, von den Göttern und Helden gelangweilt, hat sich in Gestalt eines Hirten zur Erde begeben, um hier sein Spiel mit den noch unverdorbenen Kindern der Natur zu treiben. Er ersieht sich dazu eine spröde Nymphe, Namens Sylvia, welche, nachdem sie das Herz ihres Liebhabers durch einen ihr abgelisteten Kuß in volle Flammen gesetzt, demselben mit um so größerer Härte begegnet. Aminta sucht Rath bei Tirsi, in welchem Tasso sich selber dargestellt hat. Dieser versucht, ihn zu trösten, und ertheilt ihm den Rath, Sylvia's Gespielin, Dafne, in's Vertrauen zu ziehen. Aminta geht darauf ein und erfährt auf diese Weise den Ort, an welchem sich Sylvia zu einer bestimmten Stunde zu baden pflegt. Nach langem Zaudern begibt er sich an die bezeichnete Stelle, findet auch Sylvia in dem erwarteten Zustand, aber ihre Unschuld zugleich von einem Satyr bedroht, der sie entkleidet an einem Baume festgebunden hat. Die Pfeile Aminta's treiben den Lüstling aber rasch in die Flucht, worauf er die ihm nun preisgegebene hartherzige Schöne aus ihrer schmachvollen Lage befreit. Sylvia ohne ein Wort des Dankes zu sagen, enteilt. Eine Situation, welche Tasso zwar nicht unmittelbar dargestellt, aber doch mit Behagen und großer Ausführlichkeit geschildert hat, wobei er, wie Klein sich ausdrückt, „als Italiener und höfischer Dichter nicht umhin konnte, ab und zu mit Giulio Ro-

mano's Sonettenpinsel zu malen", obschon diese Schilderung, die er dem Aminta in den Mund legt, für das Ohr eines Mädchens, für Dafne, bestimmt ist. Auch beklagt sich Aminta dabei, die schöne Gelegenheit, Sylvia's Sprödigkeit zu überwinden, d. h. sich selbst an die Stelle des Satyrs zu setzen, versäumt zu haben. Da vernimmt er plötzlich, daß Sylvia, welche demnach den Schreck sehr rasch überwunden haben muß, bei der Verfolgung eines Wolfs im Walde verschwunden sei und man nur ihren Schleier und ihre Lanze neben menschlichen von Wölfen benagten Gebeinen gefunden habe. Aminta verzweifelt und eilt mit dem Entschluß sich zu tödten hinweg. Sylvia, die der Gefahr aber glücklich entronnen, erhält Kunde davon. Ihr Herz wird gerührt oder vielmehr, die unter der starren Hülle des Stolzes darin schon lange glimmende Liebe bricht endlich hervor. Sie wird jetzt ebenso heftig, wie früher Aminta, von den Qualen derselben erfaßt und eilt nach dem Fluß, in den sich zu stürzen der Geliebte gedroht. Sie kommt auch noch zeitig genug, den schon Sinkenden aus der Fluth zu erretten, der in den Armen der den Stolz überwindenden Liebe erwacht.

Die Fabel, in ihrer Einfachheit, ist ohne Zweifel sehr anmuthig. Auch stand der Hauptfehler des Dramas, das sich fast nur in Erzählungen oder lyrischen Ergüssen bewegt, die sich zwar immer auf Handlung beziehen, doch fast nie auf eine unmittelbar gegenwärtige Handlung, nicht in Widerspruch mit den Forderungen, welche die damals herrschende Theorie an den dramatischen Dichter stellte, daher er zu jener Zeit wohl auch gar nicht als solcher empfunden wurde. Wozu dann der Reiz und Zauber der Sprache noch kam, an der selbst die hier und da sich geltend machende Neigung zum Gekünstelten dem Geschmack der Zeit nur entsprach und als künstlerischer Schmuck noch geschätzt wurde. Der poetische Glanz der Erzählungen, sowie der Reichthum und das Bestrickende rührender, sympathisch ergreifender Empfindungen, riß Alles zur Bewunderung hin. Man hat den Aminta nicht nur das Meisterwerk der Gattung, sondern auch das des Dichters genannt. Klein steht selbst nicht an, zu erklären, daß Tasso das Gebiet der Ekloge nie hätte vermeiden und verlassen sollen. In der That gehören die idyllischen Episoden seines berühmten Heldengedichts mit zu den glänzendsten und ganz allgemein befriedigenden Partien

desselben. Allein welchen Werth der Aminta auch immer beanspruchen mag: ohne die übrige Bedeutung des Dichters wäre der außergewöhnliche Erfolg desselben doch zu bezweifeln. Auch leidet er an demselben Fehler wie dessen großes Gedicht, da hier wie dort grade das, was die eigenthümliche Natur der Gattung vor Allem verlangt, nicht genügend beobachtet ist. Es fehlt dem Aminta das rechte dramatische Leben und wenn auch der Dichter das der Pastorale eigenthümliche Gebiet, den Boden der Natur, darin niemals verläßt, so gehören doch die Empfindungen, welche er in dasselbe einführt, sowie die Form, in der er sie ausspricht, wie sehr er es auch zu verhüllen sucht, zum großen Theil nicht der Natur und dem Leben, welche er schildert, sondern dem Hof von Ferrara an, d. i. also einem bis zum Ueberfeinerten entwickelten Culturzustande. Er läßt seine Schäfer und Nymphen das, was sie darstellen, doch immer nur spielen.

Die erste Ausgabe des Aminta erschien 1581 in Venedig (nach Quadrio schon 1580). Besonders bemerkenswerth ist die Pariser Ausgabe von 1655 mit den Anmerkungen und Erläuterungen des Florentiner Akademikers Egidio Menagio. Sie sind in der mir vorliegenden Ausgabe (Venedig 1736) gleichfalls enthalten. Diese gibt die Zahl der bis dahin erschienenen Ausgaben auf sechsunddreißig[1]), die der Uebersetzungen in die französische, lateinische, spanische, englische und deutsche Sprache auf elf an, von denen die erste französische 1584 in Bordeaux erschien[2]).

Von den vielen Nachahmungen, welche der Erfolg dieser Dichtung in's Leben rief, seien die Pescatoria (das Fischerdrama): l'Alceo des Antonio d'Ongaro, Il pentimento d'amore des Luigi Groto, Gli intricati des Aloisio Pasquaglio, La Danza di Venere des Angelo Ingegneri, des unbefugten und industriellen Herausgebers von Tasso's Werken[3]), L'Amarilli

---

[1]) Ein weiter reichendes Verzeichniß findet sich in F. A. Ebert's, Torquato Tasso's Leben nach Ginguené, Leipzig 1819.

[2]) Die erste Ausgabe der gesammelten Werke erschien in Venedig (1722); dann in Florenz (1724); die beste Ausgabe der Opere scielte, Milano 1823.

[3]) Nach Tiraboschi wurde dem Dichter nach der Aufführung in Ferrara, bei der eine vornehme Dame, Camilla Lupi, in der Hauptrolle glänzte, die Be-

von Cristofero Casteletti und Guarini's im Gegensatz zu Tasso's geschriebener Il pastor fido hervorgehoben. Nur letzterem soll jedoch hier wegen seiner hervorragenden Bedeutung eine nähere Betrachtung zu Theil werden.

Battista Guarini[1]) (10. December 1537 in Ferrara geboren, gestorben 1612 zu Venedig) studirte in Pisa und Padua, wo er wie Tasso Mitglied der Accademia degli Eterei wurde. Beide standen längere Zeit in dem freundschaftlichsten Verhältniß zu einander, bis dieses am Hofe Alfonso's II. allmählich gelockert wurde, in dessen Dienste Guarini 1567 trat. Man sagt, daß wechselseitige Eifersüchteleien den Grund hierzu legten; es ist aber ungewiß, wen von Beiden die meiste Schuld dabei trifft. Tasso war argwöhnisch, Guarini streitsüchtig. Conflicte waren daher kaum zu vermeiden, doch wissen wir nur von einigen satirischen Sonetten, die sie mit einander wechselten, nichts von offener Feindseligkeit. Vielmehr hat sich Guarini bemüht, die ersten fehlerhaften Ausgaben des Gerusalemme deliberata und der Rime des Tasso nach Abschriften, die er davon besaß, zu verbessern und erstere auch zu vervollständigen. Guarini spielte am Hofe Alfonso's eine ähnliche Rolle, wie sie Goethe dem Antonio Montecatino in seinem Torquato Tasso zuertheilt hat. Goethe hat für seinen Antonio von dem geschichtlichen fast nur den Namen, die wesentlichen Züge aber theils von Salviati, theils von Guarini entlehnt. Letzterer wurde von Alfonso seiner Geschäftstüchtigkeit wegen höchlichst geschätzt, zu den schwierigsten Gesandtschaftsdiensten verwendet und schließlich zum Staatsrath erhoben.

Er verband aber damit poetisches Talent und poetische Neigungen. Würden wir Goethe's Antonio nach seinem begeisterten Lobe Ariosto's doch gleichfalls die Fähigkeit zutrauen dürfen, eine Pastorale in einem Tasso widersprechenden Sinne zu schreiben. Die in diesem Lobe gegen letzteren gerichteten Angriffe hat Goethe dem Munde Salviati's entnommen, um sie mit

rufung an den Hof und das Privileg zu Theil, venetianische Seife fabriziren zu dürfen.

[1]) Vita di Guarini, von Alessandro Guarini im Giornale de' Letterati d'Italia. T. II. p. 225. S. auch Ginguené a. a. O. VI. 379. A. Stern a. a. O. III. S. 39.

besseren Worten und Gründen seinem Antonio auf die Lippen zu legen. Guarini wohnte wahrscheinlich dem Triumphe des Tasso'schen Aminta am Hofe zu Ferrara bei, und hat sich wohl auch mit dem Dichter desselben sofort im Widerspruche befunden, da sein Pastor fido bereits hier entworfen und begonnen worden ist. Zwar soll er, wie man erzählt, nachdem er 1582, des Hoflebens müde, sich in's Privatleben zurückgezogen hatte, die Aufforderung, sich von Neuem der poetischen Thätigkeit zuzuwenden, mit den kurzen Worten abgelehnt haben, er sei nicht zum Dichter geboren, doch sind diese Worte gewiß nicht ernsthaft zu nehmen, da Guarini schon um die Mitte des nächsten Jahres (1583) seinen Pastor fido einem Kreise gelehrter Männer und kunstsinniger Frauen am Hofe des Herzogs Ferrante II. zu Mantua vorlesen konnte, dieser letztere (nach Ginguené)[1]) auch schon Bruchstücke davon in Ferrara von ihm gehört hatte und die berühmte Blindekuhscene, wie sich weiterhin zeigen wird, nothwendig schon hier festgestellt und componirt worden sein muß. Der Erfolg, obschon vorerst auf kleinere Kreise beschränkt, war ein ganz überschwänglicher. Er wurde aber auch noch ein allgemeiner und epochemachender, als diese lang vorbereitete und sorgfältig geglättete Dichtung 1590 im Drucke erschien[2]). Es ist unbekannt, was die Veröffentlichung bis dahin verzögert hatte, ob eine Rücksicht auf das Schicksal des unglücklichen Tasso', das eben jetzt eine lichtvollere Wendung nahm, oder die peinliche Sorgfalt des Autors, der sich in der Abrundung seines Werkes nicht genugthun konnte. Gewiß aber ist, daß dieses letztere selbst im offenen Gegensatz zu Tasso's Aminta geschrieben ist, nicht nur was die ästhetische, sondern auch was die darin ausgesprochene ethische Anschauung beider Dichter betrifft. Doch hat es keineswegs eine Verdunklung des Tasso'schen Ruhmes zur Folge gehabt, der sich ja weniger auf den Aminta, als auf sein Heldengedicht gründete und grade zu dieser Zeit seinen höchsten Gipfel erreichte.

Guarini erkannte unzweifelhaft die poetische Begabung Tasso's an, aber er befand sich ihm gegenüber, besonders in Bezug auf den

---

[1]) A. a. O. VI. 388.

[2]) In Venedig und Ferrara. Eine unvollendet gebliebene Sammlung seiner Werke erschien Verona 1737.

Aminta, in einem inneren Widerspruch, welcher sich theils aus der verschiedenen Natur beider Dichter, theils aus der verschiedenen Zeit erklärt, in welcher beide Gedichte entstanden sind. Als Tasso seinen Aminta entwarf, herrschte noch immer die auf Lebensgenuß ausgehende Richtung vor. Sie hatte unter dem Einfluß des Begriffs der platonischen Liebe an Adel, zugleich aber auch einen empfindsamen Ausdruck gewonnen, was der Tasso'schen Dichtung eine so einschmeichelnde Form verlieh, daß sie, ohne grade von einem tieferen ethischen Gehalte zu sein, doch den Schein davon hat. Inzwischen hatte sich hierin aber ein Umschwung vollzogen. Die Forderungen der Moral traten bestimmter hervor und ihnen gegenüber mußte Tasso's Aminta zu leicht und schwächlich befunden werden, besonders von einer so ernsten, ganz auf das Praktische gerichteten Natur, wie es die Guarini's war. Ohne grade rigoristisch zu sein, wollte er der Dichtung doch einen tieferen ethischen Inhalt gegeben sehen. Er legte daher das Gewicht nicht auf das Verlangen nach Liebesglück und nach Lebensgenuß, sondern auf die entsagende Treue eines liebenden Herzens, wie er ja auch zum Lenker des Stücks nicht den leichtfertigen Amor, sondern die ernste, enthaltsame Diana erwählte, der Verherrlichung des glänzenden Lebens am ferraresischen Hofe aber eine scharfe Satire und der Tasso'schen Lebensmaxime: „Erlaubt ist, was gefällt", in fast demonstrativer Weise die sich minder einschmeichelnde Lehre entgegenstellte: „Erlaubt ist, was sich ziemt". Goethe hat bekanntlich den letzten dieser Gegensätze in kunstvoller Weise in seinem Tasso verwendet und die Tasso'sche Lebensauffassung diesem letzteren selbst, die Guarini'sche dagegen der Prinzessin in den Mund gelegt, und aus ihnen gewissermaßen den Conflict entwickelt, welcher das Schicksal seines Helden bestimmt.

Guarini hatte unstreitig ein sichereres Gefühl für das Dramatische, als Tasso. Die Abweichungen seines Werkes sind augenscheinlich auch mit darauf gerichtet, der Pastorale einen bedeutenderen dramatischen Inhalt zu geben. Daß er, den ganzen Apparat der griechischen Tragödie in sie einführend, sich hierbei in den Mitteln vergriff, beweist nichts gegen die Richtigkeit seiner Theorie und seiner Beurtheilung des Tasso'schen Aminta, dem es wirklich an dramatischem Leben gebricht. Daß er sich über diesen wenigstens im Einzelnen hierin erhob, zeigt sich besonders in seiner abweichen-

den Behandlung des Kußmotivs. Beide haben dasselbe Dichtern der Alten entlehnt, doch wird niemand zu leugnen vermögen, daß Guarini in dramatischem Sinne einen ungleich glücklicheren Griff gethan und sein Motiv ungleich dramatischer ausgebildet hat. Bei Tasso wird der betreffende Vorgang erzählt, bei Guarini stellt er sich unmittelbar in lebendigster Handlung dar, doch hat sein Motiv auch noch den Vorzug größerer Natürlichkeit. Minder glücklich ist Guarini bei dem Versuche gewesen, seiner Handlung durch die größere Complication derselben ein bedeutenderes Interesse zu verleihen, besonders soweit dies die von ihm angestrebte Verbindung des Komischen mit dem Tragischen betrifft. Auch hier wird man aber das Princip von der Ausführung zu unterscheiden haben.

Der Inhalt der Dichtung ist in den Grundzügen dieser: Die Arkadier pflegten einem alten Götterausspruch zu Folge der Diana alljährlich eine Jungfrau des Landes zu opfern, um ihren Zorn über einen früheren, gegen die Treue und Reinheit der Liebe verstoßenden Fehltritt zu besänftigen und hierdurch größeres Unheil von sich abzuwenden. Auch ein neuer Orakelspruch forderte sie wieder zur Fortsetzung dieses Opfers auf, bis Amor's Macht zwei Götterkinder vereint und eines Schäfers aufopfernde Liebestreue jenes alte Vergehen gesühnt haben werde. Dieser Spruch veranlaßt den, sich selbst göttlicher Abkunft berühmenden Montan, den Oberpriester der Diana, sich für seinen einzigen Sohn Sylvius um die Hand der Amaryllis, der Tochter des Tityrus, eines Abkömmlings Pan's, zu bewerben. Die Väter werden des Handels zwar einig, allein die Verbindung scheitert an der trotzigen Kälte des Jünglings, der sich der Liebe strenge verschließt. Inzwischen ist aber der Schäfer Myrtill, angeblich ein Sohn des Karino, von einer heftigen Leidenschaft für die schöne Amaryllis erfaßt worden, die ihn zwar ebenfalls liebt, es jedoch nicht zu bekennen wagt, weil sie, dem Sylvius verlobt, jenes die jungfräuliche Untreue mit dem Tode bedrohende Gesetz fürchtet. Eine andere Schäferin, Koriska, welche für Myrtill in sinnlicher Leidenschaft glüht, glaubt dies zum Verderben der Amaryllis benutzen zu können. Sie veranstaltet, daß Myrtill mit Amaryllis, ohne daß diese es ahnt, in einer Höhle zusammentrifft, von einem Satyr dort überrascht und dann zur Strafe gezogen wird. Da der Schein in zwiefacher Weise gegen

die schuldlose Amaryllis zeugt, so hält auch Myrtill sie für schuldig. Gleichwohl erbietet er sich in seiner Liebe zu ihr, statt ihrer den Tod zu erleiden. Dies nöthigt den vermeintlichen Vater Myrtills zu einem Geständniß. Er erklärt, daß letzterer weder sein Sohn, noch ein Eingeborener des Landes und als Fremder nicht fähig sei, Ersatz für eine Andere zu bieten. Allein die weitere Untersuchung ergibt, daß Myrtill nicht nur ein Sohn des Landes, sondern des Oberpriesters Montan selbst ist, der nun am eigenen Kinde die Todesstrafe vollziehen soll. Er ist auch schon bereit, sich dem Willen der Götter und des Gesetzes zu unterwerfen. Der Spruch eines Sehers tritt aber rettend dazwischen, indem er eröffnet, daß jenes Opfer dem Willen der Götter grade entgegen sein würde, weil durch die aufopfernde Liebe Myrtill's zur keuschen Amaryllis, die beide göttlicher Abkunft, die Forderung des Orakels erfüllt und das auf Arkadien lastende Verhängniß schon glücklich behoben sei. Diesem Liebesverhältniß läuft noch ein anderes, das der schönen Dorinda zu dem kaltherzigen Sylvius, zur Seite, der ihrem zärtlichen Entgegenkommen mit Härte begegnet. Es trifft sich jedoch, daß er, ein Wild bei der Jagd zu erlegen glaubend, das schöne Mädchen scheinbar zum Tode verwundet. Das selbstlose, die reinste Liebe enthüllende Verhalten Dorinda's entwaffnet sein Herz und verwandelt seine frühere Kälte in das quälendste Verlangen, sie sich zu erretten, das auch vom Schicksal gestillt wird. Es sind diese Ereignisse, welche schließlich auf das Herz der schlimmen Koriska ebenfalls noch einen tiefen Eindruck ausüben und sie der Reue und Besserung zuführen.

Wenn die Gegenüberstellung der beiden Liebespaare, von denen auf der einen Seite das Mädchen sich abweisend gegen den Mann, auf der anderen der Mann sich kalt und abwehrend gegen das Mädchen verhält, bei Guarini nicht eben die glücklichste Seite des Stücks bildet, so liegt das nur an der Behandlung, da Shakespeare, der dieses Motiv vielleicht hier entlehnte, es in seinem Sommernachtstraume zu reizvoller, sinniger Anwendung brachte. Auch ist es immerhin möglich, daß letzterer in dieser Beziehung in einem ähnlichen Gegensatze zum Pastor fido, wie der Pastor fido zum Aminta geschrieben wurde. Könnten doch die im Sommernachtstraum im Walde spielenden Scenen ebenfalls eine Boscheria genannt werden,

hat ihnen der Dichter doch ebenfalls, wie Guarini den seinigen, einen drohenden Hintergrund gegeben.

Der beabsichtigte Gegensatz des Pastor fido zu Tasso's Aminta trat in den Parallelstellen so offen hervor, daß dies um so mehr zum Widerspruch reizen mußte, je anspruchsvoller jener durch sein tragisches Pathos und seinen Umfang erschien, je beispielloser sein Erfolg war.

Der erste Angriff auf Guarini's Dichtung erfolgte noch vor dem Erscheinen derselben im Druck und hat diesen vielleicht früher, als es sonst in der Absicht des Dichters gelegen haben würde, hervorgerufen. Er ist im „Discorso di Jason de Nores intorno a que' principii, cause ed accrescimenti, che la commedia, la tragedia e il poema eroica ricevano dalla filosofia morale e civile etc. Padova 1587." enthalten. Guarini blieb die Erwiderung nicht schuldig. Sie erfolgte in seinem „Verrato[1]) o difesa di quanto ha scritto Giason de Nores contra le tragicomedie e le pastorali. Ferrara 1588." Nores antwortete darauf mit seiner Apologia contra l'autore del Verrato etc. Firenze 1590. Da Nores in diesem Jahre starb, so begnügte sich Guarini, wie es scheint, sie durch die Herausgabe der Dichtung selbst zu widerlegen. Doch ruhten die Angriffe nicht, so daß er 1593 (Firenze) mit einer zweiten Gegenschrift Il Verrato secondo hervortrat. An der Fortsetzung dieses Streites betheiligten sich noch Paolo Beni d'Agubbio, Angelo Tamo, Faustino Summo, Angelo Ingegneri, Giov. Piet. Malacreta, Luigi d'Eredia, worüber man das Nöthige bei Quadrio nachlesen kann[2]). In diesen Schriften, die sich zwar hauptsächlich um den Pastor fido, die Gattung der Pastorale und um die Verbindung des Tragischen mit dem Komischen bewegen, handelt es sich zugleich um die Theorie des Dramas im Allgemeinen, wie denn einige von ihnen, insbesondere die Abhandlung Ingegneri's Della poesia rappresentativa etc. und Guarini's Verrato das Bedeutendste enthalten, was zu jener Zeit über diesen Gegenstand ge-

[1]) Verrato ist der Name eines berühmten Schauspielers, der damals wohl schon gestorben war.

[2]) A. a. O. III. S. 403. S. auch Klein, a. a. O. V. S. 226.

schrieben worden ist; die erste in Bezug auf die Darstellung, der letztere in Bezug auf den Begriff des Tragischen. Ja es darf wohl gesagt werden, daß, wenn man einige Sätze des Verrato besser beherzigt hätte, die Tragödie der Renaissance von ihren schwerwiegendsten Irrthümern befreit worden wäre. Guarini trat darin der Aristotelischen Erklärung des Tragischen nicht nur sehr nahe, sondern erhob sich auch über sie, insofern er noch entschiedener das Moment der tragischen Schuld betonte und sich offen dahin aussprach, daß Aristoteles nicht für Alles der Maßstab sein könne, weil seine Zeit Vieles nicht gekannt habe, dessen Entdeckung oder Erfindung späteren Zeiten erst vorbehalten geblieben sei. Guarini trat ferner für die Berechtigung der Verbindung des Komischen und Tragischen im Drama ein, wenn er auch zugab, daß nicht jede Verbindung dieser Art zulässig sei. Komisches und Tragisches schließen sich einander ihrer Natur nach in der That so wenig aus, daß sie vielmehr nothwendig geforderte Gegensätze in der Entwicklung des Dramatischen sind. Nur wird sich freilich im einzelnen Kunstwerke immer eines von beiden dem anderen unterordnen müssen.

Guarini hat demnach nicht darin gefehlt, daß er das Tragische in das Schäferspiel einführte, was ja schon überdies lange vor ihm, von Polizian, geschehen war, sondern nur darin, daß es von ihm nicht in der der Natur seines Gegenstands angemessenen Form geschah. Auch liegt der Fehler nicht darin, daß er Komisches und Tragisches mit einander verband, sondern daß diese Verbindung eine zu lose und willkürliche war, daß beide immer nur als bloße Gegensätze, nicht aber als auf einander bezogene, sich fordernde, einander bedingende Gegensätze darin auftraten. Dies ist um so empfindlicher, als der Styl, in dem diese Pastorale geschrieben ist, hierdurch ein ungleicher und zum Theil unangemessener wurde, als ihre Handlung sich nicht, wie die Pastorale verlangt, durchgehend auf dem Boden der bloßen Natur, sondern zum Theil auch auf dem des Culturlebens bewegt, ja dieses sogar zur Voraussetzung hat, wie ja z. B. der symbolische Apparat der griechischen Tragödie in sie hereingezogen erscheint. Dies konnte indeß von seiner Zeit nicht so, wie heute, empfunden werden, ebenso wenig die der Natur der Pastorale so oft widersprechende Künstlichkeit seiner

Sprache. Doch hat man ihm schon damals mehr, als seinen Vorgängern zum Vorwurf gemacht, die Sitten und Empfindungen der Städter auf das ländliche Leben übertragen zu haben; ein Fehler, den er jedoch mit der ganzen Pastoraldichtung theilte, weil er in dem Wesen der Zeit begründet lag. Die überfeinerte Bildung derselben verlangte zwar nach der Natur, als einem erfrischenden Gegensatze, doch gefiel diese nur dann, wenn man sich und seine Lebensgewohnheiten darin in verändertem Costüm, wie in einem verschönernden Spiegel erblickte. So verhielt es sich auch zum Theil mit der Sittlichkeit, die man damals vom Schauspiel verlangte. Noch immer sollte sinnlicher Reiz, lüsternes Verlangen durch sie hindurch scheinen, oder doch diesem zur Seite gehen, wenn sie nicht trocken und langweilig befunden werden sollte. Ein weiterer Uebelstand der Guarini'schen Dichtung ist die übermäßige Länge derselben, sowie die epische oder lyrische Breite der einzelnen Ausführungen. Auch wird dem Dichter der Vorwurf nicht ganz zu ersparen sein, daß er mehr noch als seine Vorgänger alle scenischen Mittel und Wirkungen der damaligen Bühne dafür in Bewegung gesetzt. Hierin sticht sein Pastor fido allerdings in greller Weise von der bescheidenen Einfachheit des Tasso'schen Aminta ab, der durchaus einem reineren Geschmacke huldigt. Daher es natürlich ist, daß die neueren Beurtheiler mit Ausnahme A. W. Schlegel's sich bei dem Streite um den Werth dieser beiden Dichtungen fast nur auf die Seite Tasso's gestellt haben. Indessen wäre es längst an der Zeit gewesen, diesen Streit auf sich beruhen zu lassen und jeden von ihnen nach seiner Eigenthümlichkeit und in dem Verhältniß zu seiner Zeit zu würdigen und zu beurtheilen.

Die Ausgaben, Uebersetzungen und Nachahmungen des Pastor fido[1]) waren noch zahlreicher als die des Aminta. Obschon die Pastorale, welche gleich bei ihrem Entstehen die Verbindung mit der Musik gesucht und gefunden, und hierdurch die Entwicklung der

---

[1]) Bis 1759 zählte man allein acht französische Uebersetzungen; deutsche bis 1754 vier. Die von Filgerius Mannlich Mühlh. 1619 ist die erste gewesen. Aufsehen machte die von Rammler und Weisse verbesserte, welche in Mitau und Hasenpoth 1773 erschien. Ihr folgte 1815 (Gotha) die von Arnold, 1822 (Zwickau) die von H. Müller.

Oper, die erst in seine Zeit fiel, vorbereitet hatte, jetzt zum Theil in sie ein= und endlich in ihr unterging, so liefen doch noch lange Pastoralen neben der Oper her. Man kann bei Quadrio von ihnen ein ungeheures Verzeichniß finden, aus dem sich ergibt, daß sie im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts noch in voller vogue waren, bis gegen die Mitte desselben in Aufnahme blieben, dann aber rasch in Abnahme kamen, um sich zuletzt fast ganz in das Ballett und in die allegorischen Festspiele zu verlieren. Der letzte hier verzeichnete Druck einer neuen Pastorale datirt aus dem Jahre 1713. Die wenigen dieser Dichtungen, welche noch eine Hervorhebung verdienen, will ich, der Zeit vorausgreifend, gleich hier noch zur Sprache bringen.

Guidobaldo Bonarelli's da Rovere[1]) Filli di Sciro müssen hier vor Allen genannt werden, weil sie, wenn auch wohl mit Unrecht zu ihrer Zeit und insbesondere vom Cardinal Richelieu für das beste Pastoraldrama der Italiener, von verschiedenen späteren Geschichtschreibern aber wenigstens für ihr drittbestes gehalten wurden.

Wichtiger fast noch als er ist Michel Angelo Buonarroti[2]), ein Neffe des großen Michel Angelo, dessen Andenken er durch die Gründung einer demselben gewidmeten und noch heute im Buonarroti'schen Hause befindlichen Sammlung geehrt hat. Er wurde 1563 in Florenz geboren, war Mitglied der Accademia fiorentina und der della Crusca, bekleidete Ehrenstellen in ihnen und gehörte zu den Mitarbeitern an dem Wörterbuche der letzteren und an der Textkritik Dante's. Er zeichnete sich auch durch die Herausgabe der Gedichte seines großen Oheims[3]), sowie durch eine Reihe poetischer und anderer Werke aus, deren Verzeichniß man bei Mazzuchelli findet, von denen hier aber nur die Favole pastorali, Il natale d'Ercole (1605) und Il giudizio di Paride (1607), welches letztere von Quadrio sehr gelobt wird, sowie die Carnevalskomödie La fiera in fünf Tagewerken

---

[1]) 1563 zu Urbino geb., 1608 gest. Gründer der Accademia degl' Intrepidi zu Ferrara.

[2]) Mazzuchelli, a. a. O. II. IV. S. 2352.

[3]) Rime di Michel Angelo Buonarroti, il Vecchio, raccolte e pubblicate da Michelagnolo Buonarroti, il giovane, suo nipote. Firenze 1623.

von je fünf Acten, welche im Jahre 1618 in Gegenwart des Hofs im Theater der Uffizi gespielt worden ist[1]) und La Tancia, commedia rusticale (Firenze 1612) genannt werden sollen. Die beiden letzteren waren nicht nur eine Frucht der Sprachstudien ihres Verfassers, sondern ganz ausdrücklich im Interesse des großen Sprachwerks der Crusca geschrieben worden. In beiden herrscht die Volks- und Dialektsprache vor. Ihr poetisch-dramatischer Werth aber ist ein verschiedener. Schon der ungewöhnliche Umfang läßt in der Fiera den Mangel der künstlerischen Durchführung einer dramatischen Handlung vermuthen. Sie entbehrt derselben fast vollständig und stellt sich als ein bloßes Conglomerat einzelner Scenen von zum Theil volksthümlichem Charakter dar, welches von allegorischen Zwischenspielen umrahmt und im Ganzen von nur literarischem und philologischem Interesse ist. In der Tancia hat dagegen die volksthümliche commedia rusticale ihren poetischen Höhepunkt gewonnen. Sie ist von einem seltenen Reiz der Natürlichkeit und tritt in ihrer „ländlichen Keuschheit als vollkommenes Widerspiel der Hofidylle" auf. Gravina sagt: „daß niemand besser als Cesare Cortese in seiner Rosa und Buonarroti in der Tancia verstanden habe, ländliche Charaktere und ländliche Sitten und Empfindungen in dramatischer Form zur Darstellung zu bringen." Der Umstand, daß Buonarroti in diesem Drama wieder auf die alte zwar volksthümliche, aber nicht grade dramatische Octavenform, auf die Strophe des alten geistlichen Dramas zurückgegriffen hat, von der Klein sehr schön sagt, daß sie uns hier noch einmal Abschied nehmend, als reizendes Landmädchen begrüßt, läßt zwar erkennen, daß der poetische Reiz desselben den dramatischen Werth übersteigt. Indeß wird das Undramatische jener Versform durch die reizvoll lebendige, freie Behandlung derselben gemildert, auch durch den singspielartigen Charakter des Ganzen weniger fühlbar gemacht. Tancia (Abkürzung von Costanza) ist ein reizendes Landmädchen von anmuthiger Schalkhaftigkeit und voll zärtlichster Empfindung. Sie wird von drei jungen Leuten, dem Städter Pietro Belfiore und zwei Bauerburschen Ciapino und Cecco geliebt, während ihr Herz nur dem letzteren gehört, der dies aber gar nicht

[1]) Sie erschien 1726 (Firenze) im Druck.

zu hoffen wagt und sich daher von seinem Nebenbuhler Ciapino als Unterhändler für dessen Liebe gebrauchen läßt. Endlich, da Tancia den Antrag dieses letzteren zurückweist, weil sie schon einen Anderen liebe, überschleicht ihn doch eine Ahnung, daß das schöne Mädchen ihm gut sein möchte. Er gewinnt in Cosa, die eine Neigung zu Ciapino im Herzen trägt, eine Bundesgenossin. Beide geben sich das Versprechen, die Liebe des andern zu fördern. Allein Cecco's Blödigkeit verhindert, daß er auf kurzem Wege zu seinem Glücke gelangt, er faßt zwar zu einer Erklärung das Herz, aber da Tancia in freudiger Ueberraschung mit dem Ausrufe „O Cecco, mein Cecco, ich sterbe!“ in seine Arme sinkt, verliert er all seinen Muth und überläßt dem eben herzutretenden Stadtherrn das Feld, welcher in Tancia's Vater einen Partner gewinnt. Es hat nun in der That eine zeitlang den Anschein, als ob Pietro als Sieger aus diesem Wettstreit hervorgehen sollte; auch Tancia hat sich bereits darein ergeben und ist grade mit ihrem Ausstattungskorbe beschäftigt, als das Schicksal in Gestalt eines Oheims dazwischen fährt, welcher Pietro einsperren läßt und ihn so lange gefangen zu halten droht, bis er seiner Braut auf dem Lande entsagt habe, weil er eine andere Heirath mit ihm beabsichtigt. Unter diesen Verhältnissen ist nun auch Cecco Tancia's Vater willkommen und damit jeder Topf seinen Deckel findet, erhält nicht nur er seine Tancia, sondern Ciapino nimmt auch mit Cosa, und Pietro mit einer ihm von seinem Oheim zugeschobenen Pancia fürlieb.

Zum Schluß mag noch Gabriello Chiabrera aus Savona, geb. 1552, gest. 1637, genannt werden, der besonders als lyrischer Dichter, durch seine Oden, großen Ruhm erwarb und neben mehreren Tragödien und Operndichtungen die Pastoraldramen La Gelopea (Venezia 1607), La Meganira (Firenze 1608) und L'Alippo (Genova 1614) schrieb.

VII.

Entwicklung der Oper bis zum 18. Jahrhundert.

Gegensatz der kirchlichen und weltlichen Musik. — Scholastischer Charakter beider. — Das Madrigal. — Einfluß der Niederländer. — Gelehrte Ausbildung der Harmonie. — Anfänge der Melodiebildung. — Anfänge der Musik im Drama. — Heinrich Isaac, Beverini, Alfonso della Viola, Corteccia, Striggio, Luzzasco. — Giovanni Bardi. — Emilio Cavalieri. Orazio Vecchi. — Der Bardi'sche Kreis in Florenz und die neue florentinische Schule. — Galilei, Caccini, Peri. — Ottavio Rinuccini. — Die Dafne und die Euridice. — Charakter der neuen Musik. — Gagliano. — Monteverde. — Deren Nachfolger. — Der spätere Charakter der Oper.

Sobald nur die menschliche Seele einmal das Verlangen empfand, das was sie innerlich bewegte zum äußeren Ausdruck zu bringen, wird sie die Mittel hierzu auch in der körperlichen Bewegung, dem Tone und endlich in der Sprache gesucht und gefunden haben. Daß man diese hierzu gleich ursprünglich zu gemeinsamem Ausdruck vereinigt hat, ist wohl zu bezweifeln. Wohl aber findet man im griechischen Chorgesange, aus welchem die classische Tragödie und Komödie der Griechen sich entwickelt haben, Mimik, Musik und Sprache bereits mit einander verbunden; freilich nur, um im Laufe der weiteren Entwicklung jener beiden dramatischen Formen wieder auseinander zu treten, die Vereinigung aber in immer neuer Weise mit einander zu suchen. Gewiß war ursprünglich die Empfindung, wenn selbst nur die sinnliche, so doch die einzige Quelle und das einzige Maß für Musik und Gesang. Von dieser noch kunstlosen, volksthümlichen Uebung löste sich aber sehr früh eine kunstmäßigere ab, welche nach bestimmten Regeln des Verfahrens suchte und diese in der Natur des Tones, in seinen Wirkungen auf Gemüth und Sinne sowie in bestimmten proportionalen Verhältnissen der verschiedenen Töne, Tonreihen, Tonfolgen und Zusammenklänge fand. Immer lief aber neben der sich hieraus entwickelnden kunstmäßigen Ausbildung der Musik eine volksthümliche kunstlosere nebenher, die beide bald in scharfer Trennung von einander beharrten, bald einen wechselseitigen Einfluß auf einander ausübten. Eine solche Trennung läßt sich besonders in den Zeiten beobachten, in denen die kunstmäßige Musik sich ganz in den Dienst der Kirche begab und als

kirchliche Kunst der volksthümlichen, als der weltlichen, feindlich gegenübertrat, diese nicht blos von sich abzuweisen, sondern auch zu unterdrücken suchend. Dies war seit Gregor d. G. Zeiten der Fall (s. I. Hlbbd. S. 27). Bis hierher waren die christlichen Gesänge im Gegensatz zu der griechisch-römischen Musik noch überwiegend volksthümlich gewesen. Obschon die von Gregor in den Kirchengesang eingeführten Veränderungen ohne Zweifel einen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung der Musik vorbereiteten, so wurde dieser doch dadurch gehemmt, daß er den kirchlichen Gesang ganz von der Volksmusik und der Instrumentalmusik trennte und auf ein traditionelles Festhalten an den einmal kirchlich festgestellten Formen drang, wozu dann noch kam, daß der Kirchengesang und die Musik überhaupt bei ihrer weiteren Ausbildung mehr und mehr unter den Einfluß der scholastischen Wissenschaft geriethen und in deren Geiste betrieben wurden.

Karl der Große hat, wie bereits angedeutet (S. 51), außerordentlich viel für die Hebung und Verbreitung des Kirchengesanges gethan. Es entstanden hierdurch Gesangsschulen in Metz, Soissons, Sens, Orleans, Toul, Lyon, Cambrai, St. Gallen u. a. O. nach dem Vorbilde der römischen Kirche, was aber die weitere Entwicklung desselben auch wieder einengte, weil alle Abweichungen vom authentischen, d. i. römischen Gesange auf's strengste verboten wurden.

Italien ist ohne Zweifel das Land, in dem früher als in jedem anderen eine neue Musik Form und Gestalt gewann, und sicher hat sich neben der kirchlichen auch eine weltliche Musik hier entwickelt, die, anfangs fast nur unter den Antrieben der Empfindung stehend, allmählich ebenfalls kunstmäßigere Formen gewann. Beweis dafür sind die volksthümlichen Laudi und Mailieder, deren ich schon zu gedenken hatte. Doch auch an Liedern der übermüthigen Lebenslust wird es gewiß nicht gefehlt haben, worauf die frottole (Spottlieder) sowie die höfisch aristokratischen Gesänge hinweisen, die mit denen der provençalischen Troubadours im Madrigale verschmolzen. Auch diese volksthümlichen Lieder empfingen aber eine kunstmäßigere Ausbildung, wobei die ernsteren ebenfalls in's Madrigal, die lustigen in die Villoten und Villanellen übergegangen sein mögen.

Bei ihrer langen Ausgeschlossenheit von der Kirche mußte die Ausbildung der Instrumentalmusik freilich zurückbleiben. Ausgestorben

war sie jedoch nie. Auch wurde bereits im 8. Jahrhundert die Orgel in den Gottesdienst aufgenommen.

Obschon die Italiener längere Zeit die musikalischen Lehrmeister der anderen Völker Europa's gewesen sind, sollten die Entdeckungen, Erfindungen und Fortschritte dieser letzteren doch wieder eine neue bedeutende Epoche musikalischer Entwicklung begründen. So wird schon dem im 10. Jahrhundert lebenden Mönche Guibald zu St. Amand für l'Elnon in Flandern die Entdeckung der Gesetze der Polyphonie und Harmonie zugeschrieben, welche den Grund zu einer ganz neuen Theorie der Musik (Organum) legte. Guido von Arezzo (im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts), dem, aber doch wohl mit Unrecht, auch die Erfindung der Notenschrift beigemessen worden ist, hat die Gesangskunst durch Einführung der Solmisation praktisch gefördert, Marchettus von Padua die Chromatik zur Anwendung gebracht und beide haben eine Schule begründet, die dann von den Akademien der Musik zu Mailand, Neapel, Bologna, Verona weiter gepflegt worden ist. Indessen wird man wohl zu beachten haben, daß es sich mit diesen und so vielen andern Namen wie mit Sternbildern verhält, welche, weil aus einer bestimmten Ferne gesehen, in sich den Glanz von ganzen Gruppen derselben vereinigen, dem sie näher betrachtenden Auge der Specialforschung sich aber wieder in diese auflösen. Die nächsten Fortschritte der Musik sind durch die weitere Ausbildung der wissenschaftlichen Theorie derselben in den Schulen von Paris, Cöln und Flandern herbeigeführt worden. Sie werden durch die Namen eines Johannes de Muris, Wilhelm Dufays, Johannes von Okeghem (Ockenheim), Josquin de Près und Roland de Lattre (Orlandus Lassus), sowie durch die Erfindungen des Discantus, der Fauxbourdons, des einfachen und doppelten Contrapunktes bezeichnet. Doch ging dieser auf die Ausbildung der Harmonie in einseitiger Weise gerichteten gelehrten Musik zugleich eine freiere, auf die Ausbildung der Melodie gerichtete Kunst wohl immer zur Seite, welche hauptsächlich von den Troubadours und Joueurs, den puys und den zunftmäßigen Gilden der Menestriers und Spielleute Frankreichs, Flanderns, der Schweiz und Deutschlands gepflegt werden mochte[1]). Sahen wir doch auf diesem Wege schon eine

[1]) Die Menestriers unterschieden sich z. B. in Paris als menétriers joueurs d'instruments und als menétriers diseurs.

reiche Instrumental- und Vocalmusik, ja die Anfänge eines weltlichen Singspiels entstehen.

Die Fortschritte der Franzosen und Niederländer in der Musik veranlaßten die päpstliche und andere berühmte Kapellen Italiens, insbesondere die von San Marco, davon Nutzen zu ziehen. So finden wir Dufay und Josquin de Près als Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, Adrian Willaert und dessen geistreichen, unruhig experimentirenden Schüler Cyprian de Rore als Kapellmeister an San Marco, Orlando Lasso am Lateran, Heinrich Isaac von Prag, einen Schüler Josquin's, als Kapellmeister an S. Giovanni in Florenz.

Welchen Einfluß die Araber auf die Entwicklung der neueren Musik, insbesondere auf die Fortschritte der Niederländer, ausübten, liegt zwar zur Zeit noch völlig im Dunkeln, doch ist bemerkenswerth, daß Arteaga[1]) unter den damals nach Italien berufenen Musikern auch verschiedene Spanier wie Bartolomeo Ramos Pereja[2]), Pedro d'Uregua, Francisco Salinas, Tomaso de la Vittoria aufführt. Ambros will freilich von einer besonderen spanischen Schule nichts wissen. Er selbst gesteht aber zu, daß die musikalischen Schätze Spaniens fast ganz in den Musikschränken der spanischen Kathedralen begraben liegen und erst neuerdings Michael Hilarion Estava in seiner Lira sacra den Versuch, sie zu heben, gemacht habe.

Zu den volksthümlichen Mai- und Tanzliedern, die eine kunstmäßige Ausbildung erhalten haben, gehören unter andren die von Arrigo Tedesco (wahrscheinlich jenem Isaac von Prag) in Musik gesetzten canti carnascialeschi und canzoni a ballo des Lorenzo de' Medici. Indeß mögen sich diese Compositionen wohl noch immer dem mehrstimmigen nach den Gesetzen des Contrapunkts gearbeiteten Madrigale angeschlossen haben, welches die Hauptform der damaligen weltlich-höfischen Musik war, bei der es sich mehr um kunstreiche Combination der Tonfolgen, Tonverschlingungen und deren Auflösung, als um die Ausbildung der Melodie handelte. Aehnlich verhielt es sich auch mit dem Einzelgesang, bei dem, soweit er überhaupt vorkam

---

[1]) Stefano Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro dalla sua origine sino al presente. Venez. 1785.

[2]) Der freilich der Schüler eines Niederländers gewesen sein soll.

und dann über das Psalmodiren hinausging, die Instrumente die andren Stimmen einfach vertraten.

Es waren gewiß nur diese musikalischen Formen, welche, wie sie Eingang in die sacra rappresentazione gefunden hatten, nun auch in das weltliche Drama eindrangen. Denn gleich bei Beginn seiner Entwicklung nahm dieses letztere einen musikalischen Charakter an, insofern man zwischen die Acte der Lustspiele entweder Madrigale legte oder sie wohl gar mit singballetartigen prunkhaften Zwischenspielen umrahmte, die nur zu oft, wie gleich diejenigen, welche bei der Aufführung der Calandra des Bibbiena am Hofe zu Urbino zur Anwendung kamen, zur Hauptsache wurden; während die Trauerspiele gesungene Chöre in sich aufnahmen, die Pastoralen und höfischen Festspiele aber sogar eine ganz singspiel-, ja singballetartige Form gewannen, was schon bei der ersten uns bekannt gewordenen Pastorale, dem Orfeo des Poliziano, der Fall war, welcher fast ganz gesungen wurde und besonders im letzten Acte, dem Bachanale, Gelegenheit zu balletartigen Ausführungen gab. Auch der plautinische Poenulus, welchen der Cardinal Julian de' Medici vor Leo X. auf einem großen auf dem Capitol erbauten Theater spielen ließ, soll dafür ganz in Musik gesetzt worden sein.

Als Componisten dieses musikalischen Schmuckes des Dramas findet man vor Allen jenen Heinrich Isaac wieder bezeichnet, welcher die Musik zu Belcari's Abraam und zu Lorenzo's de' Medici Giovanni e Paolo geschrieben hat, sowie Francesco Beverini, von welchem die Musik zu der Conversione di San Paolo herrührt, welche der Cardinal Raphael Riario zu Ehren Innocenz' VIII. aufführen ließ. Besondere Berühmtheit erlangte aber Alfonso della Viola, der Componist der Musik zu der Orbecche des Giraldo Cintio, zu dem Sacrifizio des Beccari, der Aretusa des Lollio und dem Sfortunato des Argenti. Er war in Ferrara geboren, ein Schüler Willaert's und später Kapellmeister Ercole's II. Auch Antonio del Cornetto wird als Componist der Egle des Giraldi hervorgehoben; und von Fr. Corteccia (1530 zum Kapellmeister an San Lorenzo und 1540 zu dem von Cosmo I. ernannt, 1571 gest.), sowie von A. Striggio, einem veronesischen Edelmanne (um 1535 geb., 1584 gest.), der später Kapellmeister in seiner Vaterstadt wurde, sind noch die Drucke von 6 Zwischen-

spielen[1]) erhalten geblieben, welche bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Francesco de' Medici mit der Tochter Ferdinand's I. zur Aufführung kamen.

Es drängte also Alles dazu hin, daß sich aus dem Drama der Italiener das Singballet und das Singspiel oder die Oper entwickeln mußte. Bezeichnend dafür ist die berühmte Blindekuhscene in Guarini's Pastor fido und die Sorgfalt, mit welcher dieser sie ausbildete. Es lag hier die Schwierigkeit vor, daß der Chor sich zugleich lebhaft tanzend bewegen und singen sollte. Guarini trennte Tanz und Gesang. Der eine Theil des Chors bestand nur aus Tänzerinnen, der andere aus Sängerinnen, die hinter den ersteren aufgestellt waren. Guarini zog einen Tanzmeister zu Rathe und ordnete mit diesem die dramatischen Bewegungen des Tanzes an; ihnen entsprechend ließ er dann von Luzzasco, dem Concertmeister Alfonso's II., die Musik dazu setzen und erst nach dieser regelte er selbst die metrische Behandlung der Verse[2]).

Bei all diesen Spielen waren die Gesänge von Instrumenten begleitet, die meist hinter der Scene, gewöhnlich zur Seite hinter passenden Versetzstücken, aufgestellt waren. Dies war z. B. bei der Hochzeit Cosimo's I. mit Eleonore von Toledo (1539) der Fall. Das Orchester bestand hier aus einem Clavicembalo, einer Orgel und je einer Flöte, Harfe und Viola. Es wich aber bald einer reicheren Zusammensetzung. Schon bei den Zwischenspielen des Striggio und des Corteccia waren zwei Clavicembali, vier Violinen, eine Viola, ein Cello, Lauten, Flöten, Lyren, Posaunen, Hörner und Tambourins thätig. Bisweilen hatte die Musik ihren Platz auf einem Balcon zur Seite der Bühne, oder, wie im ersten Theater des Hofes von Ferrara, hinter den Zuschauern.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts häuften sich die Versuche, Dramen soviel wie möglich ganz in Musik zu setzen[3]). Doch führte

---

[1]) H. M. Schletterer, Die Entstehung der Oper. Nördlingen 1873.

[2]) Schletterer, a. a. O. S. 63. Hiernach müßte der Pastor fido schon in Ferrara gedichtet worden sein. Schletterer gibt jedoch nicht seine Quelle an, sondern nur, daß die Musik verloren gegangen ist.

[3]) Beispiele hiervon sind: Il amico fido des Grafen Bardi, Striggio und Christofero Malvezzio, die Intermezzi, welche Luca Marenzio aus Briccia, der berühmteste der Madrigalisten der Zeit, daher auch der süße Schwan von Italien ge-

nicht sowohl das, als zwei in diese Zeit fallende Erfindungen zur Entstehung der Oper.

Giovanni Bardi, Graf von Vernio, aus einem alten florentinischen Hause, ein den Wissenschaften und schönen Künsten ergebener Mann, Mitglied der Accademie della Crusca und degli Alterati, auch selbst Dichter und Musiker, pflegte in seinem Hause einen Kreis ihm befreundeter Gelehrten und Musiker zu vereinigen,

nannt, sowie Malvezzio, Jacopo Peri, Emilio Cavalieri und Graf Bardi, bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Ferdinand's I. zur Aufführung brachten und von denen der von Marenzio componirte, von Rinuccini gedichtete Combattimento d'Appolino col serpente Epoche machte. Auch ein Ballet der zu ihrer Zeit berühmten Laura Guidiccioni, welches bei dieser Gelegenheit zur Aufführung kam, verdient deshalb Erwähnung, weil hier sämmtliche Instrumente mit den Sängern zusammenwirkten, was bisher nicht geschehen war. Ganz in Musik gesetzt wurden außerdem von Cavalieri die von derselben Laura Guidiccioni gedichteten Schäferspiele Il satiro, La disperazione di Fileno und Il gioco della cieca, von denen die beiden ersten 1590, das letzte 1595 am florentinischen Hofe mit großem Erfolge zur Darstellung kamen, die aber sämmtlich verloren gegangen sind, daher sich nicht sagen läßt, wie viel in den Behauptungen Cavalieri's Wahres enthalten ist, daß er hier schon Anwendung von Recitativen gemacht und überhaupt den Stil der Alten darin hergestellt habe. Doch läßt alles, was man bis jetzt von ihm kennt, es entschieden bezweifeln. Mit größerem Rechte wird er dagegen als der Gründer des Oratoriums angesehen. Dieses verdankt seine Entstehung der von Felippo Neri in's Leben gerufenen Congregazione dell' oratorio, welche die Kirche Maria della Valicella in Rom zu ihren religiösen Uebungen angewiesen erhielt, bei denen auch die Musik gepflegt und hierdurch eine Art dramatischer Laudi wieder in's Leben gerufen wurde, die im Oratorium dieser Kirche zur Aufführung kamen. Cavalieri bemächtigte sich dieser Form und sein von L. Guidiccioni gedichtetes Musikdrama L'anima e il corpore, welches im Jahre 1600 ebenfalls hier in halb concertmäßiger, halb theatralischer Weise aufgeführt wurde, war epochemachend für diese Gattung. Auch die Commedia harmonica: Anfiparnasso des Orazio Vecchi aus Modena, welche 1597 zu Venedig im Druck erschien und 1594 zu Modena zur Aufführung kam, gehört noch hierher, da sie von Vielen als erste komische Oper und vom Componisten selbst als eine ganz neue Erfindung bezeichnet worden ist, nach dem Urtheile Arteaga's und Quadrio's aber nur mittelmäßig und dabei geschmacklos sein soll. Anders freilich urtheilt Ambros (a. a. O. Bd. III. S. 545 und Bd. IV. S. 21) über den Werth dieses Componisten und dieser Composition, die er zwar seltsam, aber originell geistreich und sogar dramatisch ausdrucksvoll nennt. Orazio Vecchi, von 1551—1604 Canonicus in Correggio, war einer der gelehrtesten Musiker der Zeit, Kapellmeister des Herzogs von Modena und ein vorzüglicher Kirchencomponist. Sein Anfiparnasso ist, wie Ambros sagt, ein Komödiendialog in lauter Madrigalen, was zwar an sich höchst undramatisch ist; gleichwohl hat er im Einzelnen vielfach ganz eigenthümliche

welche es sich unter Andrem zum Zweck setzten, die Musik der Alten wiederherzustellen. Den Anstoß dazu hatte ohne Zweifel mit das Aufblühen der ganz unter der Herrschaft der Aristotelischen Grundsätze stehenden Tragödie und der Umstand gegeben, daß dieser Philosoph die Musik als einen wesentlichen Bestandtheil des Dramas hingestellt hatte, wobei man zugleich an der Auffassung festhielt, daß das griechische Drama völlig gesungen worden sei, der Gesang sich aber als Melos und Sprechgesang (Recitativ) unterschieden habe. Nicht minder hatte aber auch das Studium der platonischen Philosophie darauf eingewirkt. Plato war für die florentinischen Musiker fast in demselben Maße unumschränkter Gesetzgeber, wie Aristoteles es für die tragischen Dichter war. Es ist wahrscheinlich, daß die im Hause Bardi angestellten Versuche nicht allein standen, sondern, und vielleicht sogar früher, auch von verschiedenen Akademien aufgenommen worden sein mögen. Nur hier aber wurden sie von einem epochemachenden Erfolge gekrönt.

Man kam überein, daß die vielstimmige, contrapunktistische Behandlungsweise sowohl ein Hinderniß für die Entwickelung der Melodiebildung, wie auch dafür sei, daß die Musik sich dem Sinn der Worte und der Form der Verse anpasse. Es wurde zum Gesetze erhoben, daß diesen letzteren sowohl der Charakter, wie die Tonart des Musikstückes entsprechen müsse. Schon Palestrina und Cypriano de Rore hatten Aehnliches, doch zu anderen Zwecken, erstrebt. Jetzt wurde es nach Plato's Vorschrift oberster Lehrsatz, daß eine Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienstbar ist, nur Verachtung verdiene. Die Nachahmung der Rede und die Unterordnung unter diese erschien als der einzig richtige Weg.

Unter den Männern des Bardi'schen Kreises ragten besonders Giulio Caccini, ein Schüler Scipione della Palla's (geboren

dramatische und komische Wirkungen erzielt. Der Anfiparnasso stellt sich auch überdies als ein Versuch dar, die Commedia dell' arte mit Hülfe des Madrigalstyls in Musik zu setzen. Die Masken des Pantalone, Pedrolino, Lelio, Dottore, Capitano, Zane (Zanni), Francatrippa u. A. und selbst die Juden sind darin in ihren Dialekten auf die Bühne gebracht. Da Orazio Vecchi bereits 1605 hochbetagt starb, so ist der Anfiparnasso ein Werk seines späteren Lebens und da er daran sehr lange gearbeitet und gefeilt, so ist er auch ohne Zweifel viel früher als die Dafne des Peri und überhaupt ganz unabhängig von der musikalischen Reform der Florentiner entstanden.

um 1560 in Rom, vor 1640 gestorben), und der Florentiner Jacopo Peri, ein Schüler Malvezzio's, sowie der Musiktheoretiker und Mathematiker Galilei[1]), der Vater des berühmten Naturforschers, hervor. Galilei, der sich gelegentlich auch selbst in der Musik versuchte, darf als der Begründer der neuen Theorie betrachtet werden[2]). Wogegen es irrthümlich ist, ihn als den Erfinder der Melodie anzusehen. Melodie hatte zwar die Musik auch schon früher gehabt, aber sie war nur beiläufig aus der Construction des contrapunktistischen Satzes hervorgegangen. Jetzt bildete man sie selbständig zum Sologesang aus, was auf musikalischem Gebiete, wie Ambros sagt, die Bedeutung der Emancipation des Individuums hatte. Galilei hatte auch hierzu, jedoch nur äußerlich, die Anregung durch die Composition der Episode des Ugolino aus Dante's großem Gedicht und einzelner Stellen aus den Klageliedern Jeremiä für eine Singstimme gegeben, aber diese Gesänge waren noch immer im alten madrigalesken Style verfaßt. Das Verdienst, den Sologesang zur Cantilene ausgebildet zu haben, gebührt dagegen dem Giulio Caccini, einem fein gebildeten Manne und ausgezeichneten Sänger, der die neue Singesart nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch zu festigen suchte, indem er die von ihm componirten Sonette und Canzonen mit Begleitung einer von dem berühmten Bardillo gespielten Theorbe meisterhaft vortrug, und sie in einem besonderen Werke, Le nuove musiche, herausgab. In diesem nuove musiche sagt Ambros (S. 174) tritt der Sänger zum ersten Male wirklich als Solist auf: „Er trägt vor, er detaillirt und nüancirt, sein Gesang ist nicht mehr herausgerissenes Bruchstück eines untrennbaren Ganzen, er ist selber ein Ganzes, belebt von Ausdruck, von Empfindung — er wird individuelle Gefühlssprache."

Nach Bardi's Fortgang von Florenz — er erhielt 1592 einen Ruf von Papst Clemens VIII. als Maestro der apostolischen Kammer — wurden die bisher unter seinem Schutze stattfindenden Versammlungen im Hause des Jacopo Corsi fortgesetzt, eines ebenso eifrigen Liebhabers, wie berufenen Kenners der Musik. Hier wurde der Plan, ein neues musikalisches Drama zu gründen (der Name Oper ist viel

[1]) In seinem Dialogo della musica antica e moderna. Fir. 1581.
[2]) Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik. 4. Bd. 178.

späteren Datums und wahrscheinlich durch Abkürzung der Bezeichnungen opera musicale, opera armonica, opera drammatica musicale etc.) entstanden, ernster in's Auge gefaßt und durch eine zweite, dem Jacopo Peri beigemessene, entscheidende Erfindung, den Stilo rappresentative oder recitative, in's Leben gerufen.

Als erste Oper, bei welcher derselbe in Anwendung kam, wird die Dafne des Ottaviano Rinuccini[1]) bezeichnet. Sie wurde 1594 mit einem Orchester von nur sechs Instrumenten im Corsi'schen Hause zur Aufführung gebracht. Die Musik ist verloren gegangen, wogegen die der zweiten, unter dem anspruchsvolleren Titel tragedia di musica, im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria de' Medici aufgeführten Oper Euridice erhalten geblieben ist[2]). Rinuccini (1564 geb., 1621 gest.) wird als eine glänzende, ritterliche Persönlichkeit, leicht erregbar, den Frauen leidenschaftlich ergeben geschildert. Seine Dichtungen (Dafne, Euridice, Aretusa, Arianna) sind nicht ohne Werth. Die Führung der Handlung ist verständig und edel, der Ausdruck klar, natürlich, gewählt; auch wird an ihm musikalisches Gefühl gerühmt. Die Dafne wurde, wie aus der Widmung Peri's hervorgeht, ohne Caccini's Beihülfe, von diesem verfaßt. Nur von dem Grafen Corsi waren die Compositionen einiger Arien darin aufgenommen. In seiner Euridice war Rinuccini wieder auf den Stoff des ersten Hirtendramas, auf den Orfeo des Polizian, zurückgegangen. Componisten derselben waren Peri und Caccini. Sowohl Peri wie Caccini hat diese Oper selbständig componirt und gleichzeitig (1600) veröffentlicht[3]), bei jener Aufführung wurden aber Theile der Composition beider verwendet, was nur bei der fast „doppelgängerischen" Aehnlichkeit derselben möglich war, die sich hauptsächlich daraus erklärt, daß die

---

[1]) Giov. Vit. de' Rossi hat unter dem Namen Erythraeus sein Leben beschrieben. Er tritt für Peri und Caccini gegen die Ansprüche Cavalieri's auf die Erfindung des Opernstyls ein.

[2]) Die Darsteller waren folgende: Peri — Orfeo; Vittoria Archilei — Euridice; Giusti, ein lucchesischer Knabe — Dafne; Rasi, ein Aretiner — Aminta; Brandi — Arcetro; Palontrolli — Plutone. Die Musiker waren lauter Edelleute aus den ersten Familien.

[3]) An dem Caccini'schen Werke sollen noch verschiedene Componisten betheiligt gewesen sein: Stefano Venturi del Nibbio, Piero Strozzi und Luca Bati.

Componisten — um mit Ambros' Worten zu reden — aus dem Zwange und Bann des Contrapunktes in den des Wortes gekommen waren. Die Vorreden, die sie ihren Partituren vorausgeschickt, sind für die Geschichte der Musik von hohem Interesse. Aus dem Vergleiche derselben ergibt sich bei aller Uebereinstimmung doch noch ein Gegensatz, welcher auf der Verschiedenheit des Verhältnisses beider Männer zur Musik überhaupt beruht. Peri verlangte, daß der Sänger sich genau an die Noten binde, damit die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht werden könne. Caccini wollte dagegen für den Sänger eine größere Freiheit gewahrt wissen, sowohl was den colorirenden Schmuck, als was den dramatischen Ausdruck betrifft. So heißt es im Vorworte zu seiner Euridice: „Die Harmonie der hier Recitirenden stützt sich auf einen continuirlichen Baß, bei dem ich Quarten, Sexten, sowie die großen und kleinen Terzen bezeichnet habe, während die Anwendung der Mittelstimmen dem Urtheil und der Kunst der Spielenden überlassen bleibt." Es spielt hier etwas von dem Gegensatze der Darstellungsweise der commedia erudita und der commedia dell' arte herein und wie letztere, blieb auch die von Caccini eingeschlagene Richtung für länger die herrschende, was theils durch die Eintönigkeit der damaligen Musikstücke begünstigt wurde, theils diese auch selbst wieder förderte und bedingte. War doch die Cantilene damals noch fast ganz auf die Chöre beschränkt. Auch hier trat sie nur schüchtern aus den Recitativen hervor. „Das declamatorische Wort (sagt Ambros) greift störend in den Entwicklungsproceß der Melodie und übertönt den Liedgesang freiströmender Melodie mit seiner recitativischen Halbsprache — ein leidiges Zwitterwesen ist das Resultat." Die Monotonie der Recitative wurde noch dadurch vermehrt, daß die begleitende Baßstimme der Instrumente nur bei den lebhafteren Accenten der Singstimmen und immer nur harmonisch folgen durfte, bis dahin aber der vorausgegangene Accentton festgehalten werden und fortklingen sollte. Doch rühmt Ambros das Streben beider Meister nach Wahrheit des Ausdrucks und den echt florentinischen Geist, welcher ihre Werke wie die der ganzen Schule durchweht.

Der Erfolg der Euridice war ein so großer, daß die neue Form der Oper im Jahre 1606 bereits volksthümlich geworden war, da zu dieser Zeit in Rom während des Carnevals ein von

Paolo Quagliato in Musik gesetztes Drama von fünf Sängern und fünf Schauspielern auf einem herumziehenden Carro dargestellt wurde. Von den Componisten der Florentiner Schule ist hier wenigstens noch Marco di Zanobi da Gagliano mit seiner Dafne hervorzuheben. Die Vorrede zu der Ausgabe der letzteren enthält viele interessante Notizen, von denen Lindner und Klein Auszüge brachten. Bei ihm findet sich schon das Streben nach einer Gliederung der Arie.

Der neue Styl wurde von Girolamo Giacobbi, der auch der Gründer der bolognesischen Gesangschule ist, noch vor 1610 auf Bologna und von Monteverde nach Venedig übertragen und daselbst selbständig weiter entwickelt. Der Fortschritt, welchen die Oper durch Claudio Monteverde (geb. 1568 zu Cremona) erfuhr, der schon länger als Meister im alten Madrigalstyl berühmt war, auch den stile alla francese (worunter man vaudevilleartige Liederchen verstand) auf Italien übertragen haben soll und 1607 mit seinem Orfeo, 1608 mit seiner Arianna und der Tanzoper (dem Singballete) Il ballo delle ingrate, sämmtlich von Rinuccini gedichtet, hervortrat, war ein ganz außerordentlicher. Ambros (S. 364) nennt ihn den Vater der ganzen heutigen Musik. „Wenn wir von Josquino an seiner Stelle sagen müssen — heißt es bei ihm — daß er der Musik eine neue Welt eröffnete, als er die Wahrnehmung machte, es sei, wenn es nur gut und würdig zusammenklingt und die kunstvoll verschränkten Nachahmungen der Stimmen unter sich logischen Zusammenhang, architektonisch bedeutende Construction in den Tonsatz bringen, mit der Sache noch lange nicht aus — die Musik besitze auch Sprache und Ausdrucksfähigkeit für Lust und Leid der Menschenbrust ꝛc. — so fällt nicht weniger in's Gewicht, was Monteverde mit dem Instinct des Genies fand: er emancipirte die Dissonanz von ihrer bisherigen strengen Gebundenheit, die Septime, die None läßt er frei eintreten, ja beide als Doppeldissonanz verbinden, er begreift, der erste, die große und eigenthümliche Wirkung dreier auf einen Grundton aufgebauter kleiner Terzen, d. i. des verminderten Septimenaccordes.“ Die Musik wurde bei ihm zu einer Sprache der Affecte und Leidenschaften. Die rührenden Scenen seiner Arianna, von der nur der Klagegesang der Heldin erhalten geblieben ist, rissen die Hörer zu Thränen hin. Er gab der Arie eine festere Gestalt. Er erfand in dem Siciliano den

richtigen Pastoralstyl. Er ist der Schöpfer der Instrumentation, der erste, der ein Gefühl für Klangfarbe, für das Stimmungsvolle gehabt, aber er wurde sich all dieser gewonnenen Schätze doch noch nicht deutlich bewußt.

Das Orchester Monteverde's bestand aus 2 Clavicembali, 2 Contrebassi da Viola, 10 Viole de Braccio, 2 Violini piccoli alla francese, 2 chitarone, 2 orgagni di legno, 3 bassi da gamba, 4 tromboni, 1 regale, 2 cornetti, 1 flautino alla vigesima seconda, 1 clarino, 3 trombe sordine, 1 Arpa dobbia. Allein diese Instrumente wurden nur bei der Introduction (der toccata), bei Tänzen, Zwischenspielen, denen man bei ihm schon begegnet, und vielleicht bei den Chören zusammen in Anwendung gebracht. Auch bei ihm wurden zur Begleitung der Solostimmen selten mehr als 3—4 Instrumente verwendet.

Monteverde, der 1613 Kapellmeister an San Marco geworden war, erwarb sich durch seine Opern, zu denen noch die Proserpina rapita von G. Strozzi (1630), Adone von Paolo Vendramin (1639), Le nozze d'Enea con Lavinia und Il ritorno d'Ulisse in patria von Giacomo Bodoaro (1641), sowie L'incoronazione de Poppea von Gianfrancesco Businello (1642) gehören, einen europäischen Ruf. Dies hielt ihn nicht ab, 1633 in den Priesterstand überzutreten. Doch schrieb er noch fort für's Theater, seine Poppea im Alter von 75 Jahren, in seinem Todesjahr 1643.

Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung der Oper in's Einzelne weiter zu verfolgen. Dies gehört der Geschichte der Musik an. Es genügt darauf hinzuweisen, daß dieselbe eine ungeheure Ausbreitung erlangte. Sollen doch in Venedig allein im Zeitraum von 1637—1700 357 verschiedene Opern von 40 Componisten und in Bologna 70 Opern von 30 Componisten zur Aufführung gekommen sein.[1])

[1]) Ich will von den Componisten nur Francesco Cavalli, seit 1640 Kapellmeister an S. Marco (nach seinem Schützer also genannt, sein eigentlicher Name war Pier Francesco Coletti-Brusi), Cesti aus Arezzo, Giov. Legrenzi aus Bergamo um 1660—70 Kapellmeister an S. Marco, Ant. Zanettini, Carlo Pallaviccini aus Brescia, Marc. Ant. Zione aus Venedig erwähnen, von denen Cavalli und Cesti die bedeutendsten sind. Von den Dichtern aber

Obschon die Oper eine dem italienischen Geiste entsprungene und diesem angemessene Form ist, hat sie doch zunächst eine ihrer eigenthümlichen Natur, ihrem eigenthümlichen Wesen nur theilweise entsprechende Richtung eingeschlagen. Wie das auto sacrementale der Spanier soll auch die Oper den Beschauer und Hörer in eine über die Wirklichkeit hinausgehende Welt versetzen, nicht zwar wie jene in eine übersinnliche, transcendentale, wohl aber in eine verklärte und gesteigerte sinnliche. Es ist kein Zweifel, daß sie hierdurch vorzugsweise dazu geeignet erscheint, eine Form des romantischen Geistes zu werden und es im Interesse ihrer Entwicklung gelegen hätte, ihren Stoff vorzugsweise aus der romantischen Dichtung zu schöpfen. Wenn man die Stoffe überblickt, welche die Dichter des 17. Jahrhunderts für das musikalische Drama bearbeiteten, so findet man aber, daß der weitaus größte Theil der Mythe und Geschichte der Griechen und Römer und nur ein sehr kleiner Theil der mittleren oder neueren Geschichte Italiens entnommen ist. Nur einige behandeln auch noch Stoffe der Märtyrer- und Heiligengeschichte und der romantischen Dichtung der Neueren, meist Ariosto's und Tasso's. Daneben zeigen sich einzelne, welche rein allegorischen Inhalts, und andre, welche novellistischen Ursprungs sind. Wenn man berücksichtigt, welches Bild der nationalen Zerrissenheit die mittlere und neuere Geschichte Italiens darbietet, so kann es nicht in Verwunderung setzen, daß die Italiener da, wo sie nationales Leben darzustellen suchten, lieber auf jene große, stolze Vorzeit, die sie ja auch und vielleicht eben deshalb so hartnäckig, als ihre nationale Geschichte betrachten, zurückgriffen, womit es vielleicht auch zusammenhing, daß sie die antike Welt nur zu oft in das Costüm der Zeit kleideten, und niemand Anstoß an den schreienden Anachronismen nahm, denen man in diesen Dichtungen fast auf jeder Seite begegnet. Doch spottet nur etwas später Benedetto Marcello in seinem Teatro alla moda über diese Art der Behandlung

---

seien Gabriello Chiabrera, Paolo Ferrari und, seiner Fruchtbarkeit wegen der Venezianer Aurelio Aurelj erwähnt; Quadrio führt von ihm allein 36 gedruckte Operndichtungen an, von denen mehrere dreimal aufgelegt wurden. Auch Giov. Andrea Moneglia aus Florenz, Matteo Noris aus Venedig und der Abbate Francesco Silvani seien aus diesem Grunde genannt.

antiker Stoffe. Insofern aber die Dichter in einem glücklichen Instincte oder von der Einsicht in das Wesen der Oper geleitet, die mythischen Stoffe, die sich am ehesten in einem romantischen Lichte darstellen ließen, besonders bevorzugten, hat das Vorherrschen der antiken Welt in der Oper der Entwicklung derselben vielleicht weniger geschadet, als daß man ihr eine der griechischen Tragödie entsprechende Form zu geben suchte, was wohl auch die Entwicklung der komischen Oper so lange gehindert hat. Doch trug hierzu ohne Zweifel noch der andere Um- und Uebelstand bei, daß nämlich die Oper sehr bald mehr durch das Auge, als durch das Ohr anzuziehen suchte, weil die musikalischen Formen, nachdem der Reiz ihrer Neuheit verschwunden war und sie durch eine immer äußerlicher werdende Technik immer leerer wurden, diese Anziehungskraft allein nicht mehr auszuüben vermochten. Daher die Dichter und Musiker nur zu bald eigentlich blos für die Gesangs- und Tanzkünstler, Maschinisten und Decorateure arbeiteten.

Auch hierbei zeigte sich aber wieder, wie entfernt man zur Zeit noch war, das wahre Wesen der neuen Kunstform richtig zu schätzen. Statt, wie es dieses gefordert hätte, auf das Malerische und Phantasievolle dabei hinzuwirken, ging die damalige Wirkung der Maschinisten und Decorateure auf mechanische Kunststücke und auf das Architektonische aus. Statt die Architektur, wo man sie darzustellen hatte, in einem malerischen Sinne aufzufassen, gab man bei ihrer Darstellung, ja selbst bei der der lebendigen Natur, symmetrischen perspectivischen Anordnungen den Vorzug.

Die Oper neigte nach kurzer Blüthe immer mehr zum Ueberladenen, Prunkhaften, Geschmacklosen, bis sie gegen Ende des Jahrhunderts einer gründlichen Reform unterzogen wurde und einen neuen Aufschwung gewann.

VIII.

Die italienische Maskenkomödie oder Commedia dell' arte.

Die volksthümlichen Stegreifspiele. — Zusammenhang derselben mit den römischen Atellanen. — Entstehung der Charaktermasken. — Zusammenhang der Commedia dell' arte mit den Maskeraden und Marionettenspielen. — Die Commedia des Beolco Ruzzante. — Die Dialektsprachen in dieser. — Einfluß auf Aretin. — Ethische Bedeutung der Lebensanschauung Beolco's. — Verhältniß zur Commedia dell' arte. — Entstehung der letzteren. — Flaminio Scala. — Die Canevas. — Charakteristik der einzelnen Masken: Arlecchino, Pulcinella, Capitano, Bertolino, Amoroso, Pantalone, Dottore, Stentorello, Amoroso, Brighella, Scaramuccia, Coviello, Tabarino, Tartaglia. — Vorzüge und Nachtheile der Commedia dell arte. — Disposition des italienischen Naturells dafür. — Verhältniß zur Commedia sostenuta. — Begünstigung der Commedia dell' arte durch die Theatereinrichtungen in Italien. — Verfall und Wiederaufblühen. — Gegenwärtiger Zustand.

Italien hatte durch sein gelehrtes, aus der Wiedererweckung der erhalten gebliebenen griechisch-römischen Tragödie und Komödie hervorgegangenes und auf deren Nachahmung beruhendes Drama die Entwicklung eines wahrhaft nationalen Dramas zwar zunächst gehemmt, gleichwohl aber den Grund zu dem heute die Bühnen aller Länder Europa's beherrschenden Drama gelegt und diesem die ihm eigenthümliche Form in der Hauptsache angewiesen. Es hatte ferner auf diesem Wege im Schäferspiel und in der Oper zwei neue, ihm eigenthümliche Formen geschaffen, die schon früh einen nationalen Charakter gewannen und, vielfach in einander übergehend, jenes für längere Zeit an den Höfen Europa's, dieses bis heute auf den Theatern aller Länder desselben herrschend wurden und hier eine bald mehr bald minder eigenthümliche Entwicklung erhielten. Wenn diese beiden, den Italienern eigenthümlichen Formen des neueren Dramas, ebenso wie das gelehrte (die Commedia erudita und die Tragödie) zunächst einen ganz höfischen Charakter annahmen, so sollte sich neben ihnen aus den alten Stegreifspielen des Volkes noch eine dritte Form entwickeln, die ebenfalls national, zugleich aber ganz volksthümlich war und besonders darum zu hoher Vollendung gelangen mußte, weil in ihr der den Italienern eigene Sinn für das Burleske und das ihnen dafür eigene Talent zu freiester Entfaltung kam. Die Commedia dell' arte erfuhr aber ebenso nach Form und Inhalt einen Einfluß von der Commedia erudita, wie sie ihn

auf diese selbst wieder ausübte. Beide entwickelten sich in einer gewissen Wechselwirkung mit einander.

Francesco Sansovino[1]) hat nicht nur behauptet, daß Francesco Cherea, nachdem er der Erstürmung Roms (1527) glücklich entgangen war, die Schauspielkunst auf Venedig übertragen habe, sondern ihm noch außerdem die Erfindung der Commedia dell' arte zugeschrieben. Allein diese Nachricht ist sicher ebenso unrichtig in ihrem zweiten, wie in ihrem ersten Theile; denn daß die Schauspielkunst nachweislich schon beträchtlich früher in Venedig zu Hause war, hat bereits von mir berührt werden können (II. Hlbbd. S. 98), daß aber Cherea hier auch selbst schon viel früher seine Kunst ausgeübt hat, geht aus verschiedenen neuerdings an's Licht gezogenen Ueberlieferungen hervor, ohne daß der commedia dell' arte dabei irgend Erwähnung geschieht oder irgend eine Beziehung auf einen Antheil Cherea's an ihr, noch auf das Dasein derselben zu dieser Zeit schließen ließe.

Es ergibt sich nämlich aus den archivalischen Auszügen des Marino Sanudo[2]), daß Francesco Cherea schon vor dem Jahre 1508 in Venedig wegen seines schauspielerischen Talentes berühmt war, schon damals den Namen Cherea besaß, den er sich durch seine vorzügliche Darstellung des gleichnamigen Terenzianischen Charakters erworben haben soll. In allen Nachrichten, die wir über ihn bis jetzt haben, ist immer nur von seiner Betheiligung an den Darstellungen des gelehrten Dramas die Rede, sowohl während seiner ersten Anwesenheit in Venedig, die sich bis zum Jahre 1513 verfolgen läßt, wie während seines Aufenthaltes in Rom, welcher sich bis 1527 ausdehnte, und nach seiner Rückkehr in jene erstere Stadt[3]).

[1]) In seinem Venetia città nobilissima et singolare. Venet. 1587. S. 168.

[2]) Ancona, a. a. O. II. S. 226.

[3]) Es finden sich hierüber bei Ancona folgende Notizen: Im Jahre 1508 spielte Francesco Cherea, der schon früher dergleichen Vorstellungen gab, in dem „Menechin" des Plautus. In diesem Jahre wurde aber das Spielen von Komödien vom großen Rathe ganz untersagt, wobei es heißt: „È da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal a Cai di X. per recitar dite comedie." Im Jahre 1512 heißt es ferner: „Der wackere Cherea hat seine theatralischen Uebungen wieder auf-

Doch ist es immerhin wahrscheinlich, daß er, seit seiner Uebersiedelung nach Rom, sich dem schauspielerischen Berufe ausschließlich oder doch vorzugsweise zuwendete. — Von andrer Seite hat man die commedia dell' arte aber auch wieder in directen Zusammenhang mit den Atellanen der Römer zu bringen gesucht, von denen sich in den Stegreifspielen des Volkes eine lebendige Tradition erhalten habe. In der That standen zur Zeit des Cassiodor (Anfang der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts) die Mimen der Römer noch immer in Blüthe. Oeffentliche Bühnen wandernder Schauspieler sind in Italien noch im 9. Jahrhundert urkundlich bezeugt. Thomas Aquino spricht in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Histrionen und einer histrionatus ars, die sich nach ihm durch mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen ließ. Es ist demnach kein Zweifel, daß es weltliche volksthümliche Spiele durch das ganze Mittelalter gab und diese in einem, wie es scheint, ununterbrochenen Zusammenhang mit den Atellanen und Mimen der Römer standen. Auch ist dargethan, daß der Name Zanni, welchen man in den Ueberlieferungen des Mittelalters den Possenreißern der Volksspiele gegeben findet, auf die Sanniones des Alterthums hinweist. Ja man hat sogar den Namen des Pulcinella mit dem Beinamen, welchen der Maccus der Römer bei diesen wegen der schnabelförmigen Form seiner Maskennase und seiner kreischenden Stimme erhalten hatte, mit dem Namen Pullus Gallinaceus in Verbindung gebracht, von dem Pulcino und Pulcinella eine Zusammenziehung sein soll. Auffällig ist in der That, daß das Costüm dieses letzteren mit dem einer erst viel später (1727) in Rom gefundenen (jetzt im Museum Capponi befindlichen) kleinen Bronzefigur in auffälliger Weise übereinstimmt, in der man die Abbildung des Maccus zu erkennen vermeint. Auch sonst hat es nicht an Aehnlichkeiten und Deutungen gefehlt. In dem buntfleckigen Kleid des Arlecchino glaubte man das Gewand

---

genommen und bei der Aufführung einer Tragödie und einer Egloga mitgewirkt." Am 6. Februar 1513 wurde im Hause Fracasso's da San Severino alla Zuecca die Comedia di pastore von dessen Cancelliere Cherea aufgeführt. In den Jahren 1518 und 1521 wurden die Schauspiele in Venedig wieder verboten, nach kurzen Unterbrechungen aber auf's Neue aufgenommen, wobei hervorgehoben wird, daß sie nun mehr als je in Aufnahme kamen und Zuan Polo und der von Rom zurückgekehrte Cherea sich besonders darum verdient machten.

des Mimus Centuculus, in dessen schwarzer Maske eine Nachwirkung der Gewohnheit der Phallophoren, sich das Gesicht mit Ruß zu beschmieren, in dem Stocke des Pulcinella und der Pritsche des Arlecchino eine Hinterlassenschaft der Bauern des griechischen Theaters zu erkennen, die mit einem Krummstabe, dem Attribute der komischen Muse, versehen waren. Wenn es aber hiernach auch immerhin möglich ist, daß sich von den alten Atellanen und Mimen der Römer noch etwas mehr, als der Name Zanni, erhalten hat, so wird man doch andererseits zu berücksichtigen haben, wie sehr sich mit den Spielen die Form der Darstellung, daher auch das Costüm, im Laufe der Zeiten wieder verändern mußte. Führt man doch einen großen Theil grade der ältesten der Charaktermasken der italienischen commedia dell' arte auf die charakteristischen Unterschiede der verschiedenen landschaftlichen und städtischen Bevölkerungen zurück, von denen jede ihren eigenen Spaßmacher zu besitzen, d. i. ihre eigenen Thorheiten belachen zu können, noch mehr vielleicht aber die charakteristische Eigenthümlichkeit der anderen in wechselseitiger Eifersucht verspottet zu sehen wünschte. Wird uns doch ein flüchtiger Blick auf die geschichtliche Entwicklung dieser verschiedenen Masken belehren, daß, hiervon ganz unabhängig, die individuelle Naturanlage und Begabung der Darsteller auf sie einen ganz außerordentlichen Einfluß ausübte, der stärker als die Tradition der Bühne war und zur Metamorphosirung ihrer Masken am meisten beigetragen haben dürfte. Mußte diesen Einflüssen doch die Maske sogar selbst noch zum Opfer fallen, die später nur von den vier Hauptmasken (Arlecchino, Brighella, Dottore und Pantalon) obligatorisch getragen wurde. Ja, als Angelo Constantini, welcher den Mezzetino geschaffen und diesen ohne Maske mit so großem Erfolge gespielt hatte, es versuchte, unter diesem Namen auch noch die Rolle des Arlecchino, diesen der Gewohnheit gemäß, aber nun in der Maske zu spielen, widersetzte sich auch dem noch das Publicum, welches des wunderbaren Mienenspiels dieses Darstellers nicht verlustig gehen wollte. Auch Tiberio Fiorillo, welcher den Scaramuccia zu höchster Vollendung gebracht, legte aus diesem Grunde die bisher bei dieser Rolle üblich gewesene Maske ab und rieb sich das Gesicht nur mit Mehl ein.

Wenn sich die Stegreifspiele wirklich in so drastischer Weise

von den übrigen Spielen unterschieden haben sollten, wie es durch den Gebrauch der Maske und das phantastische Charaktercostüm bedingt ist, so würde es in der That kaum zu begreifen sein, daß hiervon gar nichts in die übrigen Spiele der Zeit mit übergegangen und keine einzige Nachricht darüber erhalten geblieben wäre. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß das Studium der Alten die Kenntniß von der Beschaffenheit der alten volksmäßigen Spiele und vom Gebrauche der Maske vermitteln mußte. Ja, es ist mehr zu verwundern, daß man die Maske nicht in die Tragödie und in die commedia erudita einführte, als daß man sich derselben bei den Maskeraden und der commedia dell' arte bediente. Doch gesetzt, daß die Maske der Römer wirklich ganz außer Gebrauch kam, warum nur hätte man sie nicht ebenso gut, wie einst diese oder die Griechen auf's Neue wieder erfinden können? Der Trieb zur Verstellung ist eben so alt, wie der Trieb zur körperlichen Nachahmung. Nichts lag daher näher, als nach Hülfsmitteln dafür zu suchen und diese unter anderem in der Maske zu finden. Die Maskeraden des Carnevals beruhten zuletzt auf nichts anderem. Wir hören weit früher von ihnen, als von der Anwendung der Masken in den Komödien. Riccoboni, welcher den Zusammenhang des italienischen Maskenspiels mit den Atellanen der Römer doch so entschieden vertheidigt, glaubt nichtsdestoweniger die Einführung der Maske in die Komödie auf die Maskeraden des Carnevals zurückführen zu sollen. Gewiß standen beide in Wechselwirkung. War doch Verlachung und Verspottung wenigstens theilweise gemeinsamer Zweck. Ich glaube sogar, daß das lange Festhalten des Stegreifspiels an der Maske wenigstens mit auf die Bedeutung zurückzuführen ist, welche im Leben der Italiener der Carneval mit seinen Vermummungen und in beiden die volksthümlichen charakteristischen Masken als Repräsentanten der italienischen Volkslust behaupteten. Besonders in Venedig war das Tragen der Maske auch außer der Carnevalszeit in Gebrauch. Die Vornehmen bedienten sich ihrer öffentlich, um sich unter derselben der Amtstracht enthalten zu können; die Courtisanen aus anderen Gründen. Wenn aber auf diese Weise die Masken ihren Weg in den Zuschauerraum des Theaters fanden, warum hätten sie ihn wohl nicht ebensogut mit ihren landschaftlichen Unterschieden auf die Bühne finden sollen.

Doch trug vielleicht noch ein anderes Moment zu jenem Festhalten bei, der Einfluß der Marionetten, welche, ebenfalls griechisch-römischer Abkunft, sich durch das ganze Mittelalter, gleichviel mit welchen Veränderungen, erhalten zu haben scheinen. Aristoteles nennt als das Geburtsland derselben Aegypten, wo sie bei den Processionen verwendet worden seien. Der Gebrauch übertrug sich dann auf Griechenland und Italien. Auch der Name Marionetten, der von Mariola, dem Diminutiv von Maria, herkommen soll, welchen die Kinder den kleinen Standbildern der Maria in den Kirchen zu geben pflegten, weist auf eine Verwendung derselben im religiösen Cultus hin. Andererseits benutzte man sie auch schon im Alterthum zu theatralischen Spielen. Sie standen auch hier schon in einer ähnlichen Verbindung mit den Atellanen, wie später mit der commedia dell' arte und dem Theater überhaupt. Noch heute leben auf den Marionettentheatern und auf den Maskenbällen verschiedene Figuren der Bühne fort, welche von dieser schon seit lange verschwunden sind. Ja, die Marionetten haben in Italien sogar von einer Figur der commedia dell' arte den Namen burattini erhalten. Wenn aber das Marionettentheater nachweislich derartige Einflüsse von der Bühne empfing, warum sollte die commedia dell' arte dann nicht ebensogut von ihnen einzelne Gestalten und Formen entlehnt und diese weiter entwickelt und vervielfältigt haben?

Die komische Wirkung der Marionetten beruht wesentlich auf dem komischen Gegensatz und Widerspruch der mechanischen und der vom Willen beeinflußten organischen körperlichen Bewegung. Ein ähnlicher Gegensatz ließ sich aber auch von dem lebendigen Darsteller wieder hervorrufen, wenn dieser seinen Bewegungen den Schein von mechanischen Bewegungen, den Schein des Marionettenhaften gab. Schon der Gegensatz zwischen der unbeweglichen Gesichtsmaske, als des beweglichsten Theiles des Körpers und dem beweglichen und bewegten übrigen Körper konnte einen derartigen komischen Contrast erzeugen.

So weit es sich heute beurtheilen läßt, scheint die commedia dell' arte, das charakteristische Stegreifspiel, anfänglich ohne Masken gespielt worden zu sein, falls nämlich, wie ich kaum zweifle, die commedia des Beolco Ruzzante, wenngleich nicht die ur-

sprünglichste, so doch eine der ursprünglicheren Formen derselben ist. Klein hat freilich behauptet, daß die Komödie des Beolco Ruzzante eine Maskenkomödie wie die commedia dell' arte, wennschon von dieser im Uebrigen wesentlich verschieden gewesen sei. Klein hatte sich jedoch mit der Literatur über diesen Dichter, der erst neuerdings die verdiente Beachtung und ein eingehenderes Studium gefunden hat, noch nicht so vertraut gemacht, um das Verhältniß beider richtig beurtheilen zu können. Unstreitig besteht ein Unterschied zwischen der commedia des Ruzzante und der commedia dell' arte oder a soggetto, aber er beruht nicht darauf, daß jene geschrieben und eingelernt, also das ist, was der Italiener die commedia sostenuta nannte, diese dagegen nach einem gegebenen tema oder soggetto, nach einem Scenarium, auch ossotura oder canevase genannt, aus dem Stegreife, all' improvviso, gespielt wurde, weil es noch ungewiß ist, ob die Komödien des Beolco Ruzzante, die erst nach seinem Tode im Druck erschienen, nicht wenigstens zum Theil früher aus dem Stegreif gespielt worden sind, ehe sie von ihm ausgearbeitet und niedergeschrieben wurden, worauf M. Sand[1]) aus einzelnen Stellen derselben schließen zu dürfen glaubt. Es würde wenigstens nicht der einzige Fall dieser Art sein, da verschiedene der späteren Scenariendichter ebenfalls einzelne ihrer Stegreifspiele nachträglich ausgearbeitet und durch den Druck veröffentlicht haben, was z. B. von Francesco Andreini (genannt Capitano Spavento), Silvio Fiorillo (genannt Capitano Vanaglorioso), Giovan Battista Andreini (genannt Lelio), Niccolo Barbieri (genannt Beltrame) und neben vielen Anderen auch von Goldoni geschah. Wogegen die geschriebene Komödie des Beolco Ruzzante, wie es scheint, nur wenige Nachahmer fand, von denen der Venetianer Andrea Calmo, dessen Stücke zwischen 1549 und 1556 erschienen, der bedeutendste ist. In ähnlichem volksthümlichen Geiste

[1]) Masques et Bouffons, II. S. 114. Paris 1860. Verschiedene Stellen seiner Stücke sind nämlich auch jetzt noch nicht ausgeführt, sondern in der Art der Scenarien behandelt. Auch scheint es, daß keine der uns von Beolco erhaltenen Komödien vor 1528 niedergeschrieben wurde, das ist also zu einer Zeit, da er schon seit 8 Jahren mit seinen Dialektstücken in Venedig Aufsehen erregt hatte. Ein Theil derselben ist freilich gar nicht gedruckt worden, sondern als Manuscript im Besitze seines Schützers Cornelio geblieben.

scheinen noch der Venetianer Antonio da Molina gen. Burchiella, der Neapolitaner Cesare Cortese, der Milanese Carlo Maria Maggi, sowie der uns schon bekannte Arione aus Asti und Giovanni Bricci in Rom (geb. 1582) geschrieben zu haben. In Bezug auf die äußere Form bestand der Hauptunterschied der Beolco'schen Komödien und der späteren commedia dell' arte wohl nur darin, daß jener das Gewicht auf die landschaftlichen Unterschiede des Volkscharakters legte, daher auch die Verschiedenheit der Dialekte bei ihm eine so große Rolle spielt, und daß er die schauspielerischen Typen frei nach dem Leben, nicht nach der Bühnenüberlieferung schuf. Ich glaube daher auch nicht, daß er sich, wie Riccobini und nach ihm Klein behauptet, der Maske und bestimmter feststehender Costüme bediente, obschon es immerhin möglich ist, daß er in dem Bestreben, jedem Charakter das angemessenste Costüm zu geben, dieses gelegentlich gewissen charakteristischen Carnevalsmasken entlehnt haben könnte, falls er es hier in einer Weise ausgebildet fand, die sich der Volksphantasie bereits bemächtigt hatte. So wenig wir in seinen Komödien schon die Namen der hauptsächlichsten Charaktermasken der späteren commedia dell' arte, wohl aber den geistigen Typen von nicht wenigen derselben begegnen, die diese letztere dann ergriffen, festgehalten und in ihrer Art weiter aus- und umgebildet haben mag, so wenig dürften diese Typen bei ihm schon das charakteristische Costüm gehabt haben, welches sie bei der commedia dell' arte, wenn auch nicht für immer, so doch für längere Zeit traditionell festhielten. Ich glaube dies theils aus dem Umstande schließen zu dürfen, daß nur einzelne Namen seiner Personen, wie sein Ruzzante, sein Cornelio und seine Fiorina, in verschiedenen seiner Stücke, und zwar der Ruzzante am meisten, noch wiederkehren, theils aber auch aus der Art seiner Dramen und seiner poetischen Anschauung, die beide sowohl ganz naturalistisch, als ganz individuell sind. Beides würde unter dem feststehenden conventionellen Typus der äußeren Erscheinung gelitten haben, denn dieser hat der commedia dell' arte den verallgemeinernden symbolischen Charakter verliehen.

Dies Alles hängt mit der Eigenart des merkwürdigen Mannes zusammen, den ich daher etwas näher in Betracht ziehen will.

Angelo Beolco, genannt il Ruzzante, geboren 1502

zu Padua, von dem Bernardino Scardeon in seinem Werke De antiquitate urbis Patavii (1560) sagt, daß er für Padua das gewesen sei, was Plautus als Dichter, Roscius als Schauspieler für Rom war, und den M. Sand den Molière der Italiener nennt — Beolco hatte ohne Zweifel eine gute Bildung genossen. Auch seine gesellschaftliche Stellung scheint eine bevorzugte gewesen zu sein, da seine Schauspieler aus lauter paduanischen Edelleuten bestanden, von denen noch einige Namen erhalten geblieben sind: Hieronimo Zanetti, welcher von der Rolle des Vezzo auch diesen Beinamen erhalten hatte, Castegnola, der aus gleichem Grunde Bilora, und Marco Aurelio Alvarotto, welcher Menato genannt wurde. Mit letzterem, den er in einem erhalten gebliebenen Briefe seinen lieben Maestro nennt, scheint er besonders befreundet gewesen zu sein. Das gilt auch von Aloysio Cornelio, einem reichen, gastfreien Venetianer, auf dessen Villa in Codevigo bei Padua Beolco mit seinen schauspielerischen Freunden häufig die Sommermonate verbrachte, wobei er seine Liebe zur Natur und zum Landleben weiter ausbilden konnte. Sand hält es für möglich, daß die Rolle des Cornelio, in welcher der Dichter den Typus des Pantalons feststellte, von jenem Aloysio Cornelio, der sie vielleicht zuerst dargestellt haben mag, den Namen empfing.

Man sagt, daß Beolco anfänglich im Geiste der gelehrten Dichtung geschrieben, damit aber keinen Beifall gefunden, sondern diesen sich erst mit seinen ländlichen Dialektspielen erworben habe. Daß Beolco die Lustspiele der Römer gekannt und studirt hat, unterliegt keinem Zweifel. Nicht nur seine Prologe sprechen dafür, er hat ihnen auch verschiedene Situationen und Charaktere entlehnt, ja seine Vaccaria ist in der Hauptsache nur eine Umbildung der der Asinaria zu Grunde liegenden Fabel und der in ihr enthaltenen Verhältnisse, die freilich von ihm in ganz selbständiger Weise, in einem ganz eigenartigen volksthümlichen Sinne und Geist, frisch aus der Natur und den Zuständen des italienischen Lebens und mit dem diesem eigenthümlichen Colorit entwickelt und zur Darstellung gebracht worden sind. Wenn aber Beolco, ehe er seine volksthümlichen Lustspiele schrieb, wirklich einige Versuche in der commedia erudita gemacht haben sollte, so müßten doch diese noch in die Zeit seiner allerfrühesten Jugend fallen, da er bereits mit 18 Jahren durch

seine ländlichen Spiele in Venedig Aufsehen erregte, das ist also viel zeitiger, als von den Geschichtsschreibern gewöhnlich angenommen wird, welche sein Auftreten erst in dieselbe Zeit verlegen, in welcher Aretino sich nach Venedig gewendet hat. Dagegen finden sich in den Auszügen des Maria Sanudo schon im Jahre 1520 „comedie a vilanesca und comedie di Padovaniella vilana“ erwähnt, welche von einem gewissen Zarante (Ruzzante) herrührten. Die Namenverderbniß zugegeben, mußte demnach Beolco den Charakter des Ruzzante schon damals geschaffen haben.

Riccoboni meint, daß Beolco durch den Poenulus des Plautus, in welchem dieser einen Karthaginienser mit seiner Sprache eingeführt hat, dazu veranlaßt habe, sich der verschiedenen Dialektsprachen, sowie auch der griechischen Sprache, wie diese damals im Verkehr zu Venedig gesprochen werden mochte, für seine Darstellung zu bemächtigen. Man braucht aber die Anregungen hierzu so weit nicht zu suchen, da sie ja nahe genug im Leben der Zeit lagen. Der komische Contrast der Dialekte und fremder von der Nationalsprache gebrochener Sprachen hat wohl zu allen Zeiten, in welchen er empfunden wurde, zur Nachahmung und Verspottung gereizt. Wir sehen ihn noch heute, wennschon in beschränkter Weise, auf unserer Bühne benutzt. In Italien war dies, wie wir gefunden (S. 463), schon seit lange von den höfischen und gelehrten Dichtern geschehen, und auch neuerdings wieder durch Typhis Odarius in Padua und durch die makaronischen Dichtungen Folengo's, die in einem witzigen Gemisch des Lateinischen mit dem Italienischen bestanden, in die Mode gebracht worden. Des letzteren Opus Merlin Coccaji (eine Sammlung makaronischer Dichtungen) war bereits 1517 in Venedig erschienen. Auch ist bei dem Aufsehen, das diese letztere erregte, nicht zu bezweifeln, daß Beolco sie kannte, doch mußte dem Jüngling, dem eine lebendige Lebensbeobachtung, ein tiefer und feiner Natursinn und eine rasche Auffassung des Lächerlichen der Erscheinungen eigenthümlich gewesen sein muß, jener Contrast noch überdies in Venedig, wohin er ohne Zweifel bisweilen kam und wo Menschen aus allen Gegenden Italiens und der Welt zusammenflossen und in lebhaften öffentlichen Verkehr mit einander traten, so wie bei seinen Besuchen in Codevigo auf Tritt und Schritt entgegenkommen. Was bedurfte es da weiter, als eines zufälligen

Anstoßes, der ihn zur dramatisch-theatralischen Benützung dieses Contrastes bestimmte. Man wird wohl nicht irren, daß die nächste Anregung von dem Dialekte der ländlichen Bevölkerung seiner Vaterstadt ausging, da dieser in allen seinen Stücken in bevorzugter Weise vertreten ist. Der Dichter legte ihn unter anderen auch dem Ruzzante in den Mund, welchen er selbst mit Vorliebe spielte und dem er eben deshalb seinen Schauspielernamen entlehnte.

Beolco führte in seine Stücke den venetianischen, bolognesischen, bergamaskischen, paduanischen, florentinischen Volksdialekt und das gebrochene Griechische ein. Er legte das Venetianische seinen komischen Alten, meist venetianischen Kaufleuten, in den Mund, in denen man den Typus des Pantalon findet, das Bolognesische seinen Gelehrten, denen die wesentlichen Züge des Dottore schon eigen, das Paduanische seinen Bauern, das Bergamaskische seinen Dienern, in welchen, was die tölpelhaft-dummen betrifft, der Charakter des Arlecchino, was die spitzbübischen, schlauen angeht, der des Scapino schon vorgebildet erscheint.

Es ist kein Zweifel, daß das Glück, welches seine Stücke machten, wesentlich mit auf dem komischen Contraste der dialektischen Verschiedenheiten beruhte, daß aber, wie groß auch der Einfluß war, welchen dieselben auf die Ausbildung der commedia dell' arte, ja auf die des italienischen Lustspiels überhaupt ausgeübt haben, selbst schon zu seiner Zeit die wesentlichsten Vorzüge seiner Kunst unbemerkt blieben, so daß man ihn fast nur in den Aeußerlichkeiten seiner Stücke nachahmte, und diese ebendeshalb in der Folge mehr und mehr in Vergessenheit geriethen[1]). So zahlreiche Ausgaben von

---

[1]) Von seinen Werken erschien zuerst La Piovana, comedia, Vinegia 1548 (bis 1559 dreimal aufgelegt), L'Anconita, comedia. Vinegia 1551 (bis 1561 noch viermal aufgelegt), La Moschetta, comedia, Vinegia 1581 (bis 1585 noch zweimal aufgelegt), La Vaccaria, Vinegia 1551 (bis 1561 noch dreimal aufgelegt), La Fiorina, comedia, Vinegia 1551 (bis 1557 noch zweimal aufgelegt, nebst einem falschen Nachdruck unter dem Namen Andrea Calmo's) 1563 erschienen diese fünf Komödien gesammelt. — Im Jahr 1584, 1598 und 1617 erschienen Gesammtausgaben der Werke des Dichters. Die letzte in Vicenza. Sie enthält außer jenen fünf Komödien noch drei andere ohne Titel, die nur als Dialoge bezeichnet sind, (von ihnen wurde die eine bereits im Jahre 1555 gedruckt, als Jahr der ersten Aufführung ist 1528 bezeichnet) und eine La Rhodiana benannte Komödie, die ebenfalls schon früher einzeln unter Ruzzante's Namen im Druck erschienen sein

seinen Komödien bis zum Jahre 1617 entstanden, so plötzlich erstarb von hieran das Interesse daran. Und wie populär sie zu ihrer Zeit auch gewesen sein müssen, so gehört doch jetzt ein eingehendes Studium dazu, um sie ihrem Wortlaute nach überhaupt nur verstehen zu können. Selbst die meisten Geschichtschreiber haben sich begnügt, das Lob ihrer Vorgänger zu wiederholen, ohne die wahre Bedeutung dieses Dichters selbst näher in's Licht zu stellen. Dies ist der neuesten Zeit vorbehalten geblieben und insbesondere hat sich M. Sand (a. a. O.) darum ein großes Verdienst erworben.

Als Aretino nach Venedig kam, stand hier Beolco bereits länger in Blüthe. Kein Zweifel, daß er dessen Spiele hier kennen lernte. Doch könnte er immer nur in einem Punkte entschieden von ihm beeinflußt worden sein, in dem Eintreten für das national-volksthümliche Element gegenüber der gelehrten Nachahmung der römischen Dichter. Aretino's Verdienste würden in dieser Beziehung nur noch darin bestehen, dem Vorgange Beolco's durch das Gewicht seines Namens eine größere Bedeutung gegeben zu haben. Er würde aber nur in seine Fußtapfen getreten sein, um sie, anderen Zielen zustrebend, sofort wieder zu verlassen. Ruzzante erhielt seine Impulse nicht blos, wie Aretino, vom Verstande, er empfing sie zugleich von einem für die Liebe zur Natur und zur Wahrheit erfüllten Herzen. Von welchem feinen tiefen Naturgefühl der anmuthige Geist dieses Dichters bei aller äußeren Derbheit, die seine Komödien zeigen, bewegt wurde, geht am entschiedensten aus jener phantasievollen Epistel an „Messire Marco Alvarotto" hervor, die denselben noch überdies von einer ganz neuen Seite zur Erscheinung bringt. Sein Fehler war nur, daß er in seinen Komödien den Begriff der Naturwahrheit allzusehr einengte. „Ich sehe nicht ein — heißt es z. B. in seinem Sendschreiben an Cardinal Cornaro — warum, da ich bäuerliche Typen auf dem Theater einführe, ich sie lieber florentinisch, als ägyptisch sprechen lassen sollte. — Die Welt kehrt sich um, jeder sucht den Kopf höher zu tragen, als er ihm steht. Nichts will sich der Natur mehr anbequemen. Jeder läßt sich von den Prätensionen der

muß, da dies von Andrea Calmo, der sie als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, als buchhändlerische Fälschung bezeichnet wird. Ihnen schließen sich noch drei Sendschreiben des Ruzzante an die Cardinäle Cornaro und Pisani und an Marco Alvarotto an.

Anderen verblenden, statt in seiner Einfachheit zu verharren. So sucht man denn auch seine Sprache zu verändern, statt die eigene zu brauchen. Alles läuft dem äußeren Schein, unbekümmert um den Weg des Rechten, nach. Und das ist von Uebel."

Ebenso wie ihn die Liebe zur Wahrheit in eine gewisse Beschränktheit trieb, die zugleich eine nationale und künstlerische war, verleitete ihn wohl auch die Liebe zur Natur fast bis zur Einseitigkeit.

Es konnte bei diesen Ansichten nicht fehlen, daß Beolco die Sitten und die Entsittlichung der Zeit mit eben so großer Rücksichtslosigkeit und mit noch größerer Derbheit darstellte, wie Aretino. Wenn er sie aber auch, gleich diesem, komisch beleuchtet, blieb er doch frei von aller Lüsternheit und Frivolität. Seine Darstellung ging aus einem Herzen hervor, das warm für die Menschheit schlug[1]) und auf dessen Grunde ein Ideal der Menschheit lebte. Ohne dabei je moralisirend zu werden, suchte er die Zeit zu bessern, indem er ihr den Spiegel vorhielt. Er ist oft rührend, ohne doch je sentimental zu werden, und durch seinen Humor geht nicht selten ein tragischer, ja man könnte zuweilen selbst sagen, ein revolutionärer Zug.

Das letztere ist z. B. in einem der nur als Dialoge bezeichneten Komödien der Fall. Es handelt sich darin um die Frau eines armen Teufels, Bilora, die diesem ein reicher alter Wollüstling mit seinem Geld abspenstig gemacht hat. Bilora kann trotz der Untreue Dina's aber nicht von ihr lassen. Er geht, sie aufzusuchen, klopft an die Thüre des Reichen und wird halb mitleidig, halb hoffärtig von seinem im Wohlleben noch schöner gewordenen Weibe empfangen.

[1]) Man lese z. B. nur folgende Stelle seines schon angeführten Briefes an den Cardinal Francesco Cornaro, der mitten in die Schrecken, welche der spanische Krieg hinterlassen, nach Padua kam: „Unsere große Mutter, die Kirche, die Dir, Du guter Cardinal, diesen Hut gegeben, gab Dir ihn nicht, Dich vor der Sonne und vor Sommersprossen, sondern um uns alle zu schützen und diesen purpurnen Mantel, uns Alle darin, wie die Henne die Küchlein, an's Herz zu drücken. O gieb uns der Ruhe, dem Vertrauen zurück! Sieh', was aus diesem Lande geworden. Verstummt sind die Lieder der Mädchen und Jünglinge, ja selbst die der Vögel, auf Wegen und Fluren. Denn wahrhaftig, ich glaube, daß die Nachtigallen ihre schöne Stimme verloren haben. Es gibt keine Spiele und Feste mehr. Ein Elend ist über das Land gekommen, welches uns sagen läßt: Selig die Todten, welche den Krieg, den Verfall, die Pest nicht zu erleben brauchen. Das Erbarmen klopft von Thüre zu Thüre, aber Niemand ist da, der es aufnehmen will."

Anfangs stellt sich Dina, als ob sie Bilora nicht kenne. Er aber fordert sie auf, zu ihm zurückzukehren. Sie möchte es wohl, weil ihr das Alter an ihrem neuen Liebhaber gar nicht behagen will, möchte es aber auch wieder nicht, weil sie bei Bilora nur Entbehrung und Armuth zu erwarten hat. „Vorràe e si no vorràe“ ist ihre ausweichende Antwort. Messire Andronico soll es entscheiden. Bilora soll wiederkommen. — Bilora geht, doch nicht, ohne eine unheimliche Drohung auszustoßen, schickt doch noch einen Bekannten ab, den alten Bauer Pittora, der mit Andronico unterhandeln soll. Dieser weist denselben anfangs rund ab, bis Pittora den Vorschlag macht, Dina selbst darum zu befragen. Andronico geht darauf ein. Er ist seiner Sache gewiß. „Hör' mich an, meine Liebe, redet er sie in ruhigem, freundlichen Tone an, hier dieser brave Mann kommt von Deinem Gatten geschickt, und wir sind übereingekommen, daß Du zu ihm zurückkehren oder auch bleiben kannst, je wie Du das eine oder das andere willst. Du weißt, wie glücklich es Dir bei mir ergangen ist, und daß ich es Dir niemals an etwas fehlen gelassen habe. So thue denn, wie Du willst und wie es Dir am besten behagt; ich sage kein Wort mehr.“ Dina hat in der That keine Lust, zu dem armen Teufel von Manne zurückzukehren, so daß Pittora unverrichteter Sache wieder heimziehen muß. Er ist so ärgerlicher Stimmung darüber, daß er sich auch noch selbst mit dem gereizten und verbitterten Bilora entzweit, der seine finsteren Entschlüsse gefaßt hat und dem alten Verführer an's Leben will. Mit einem Stocke bewaffnet lauert er demselben nun auf und erschlägt ihn auch ohne weiteres; womit das Stück einen jähen und grellen Abschluß erhält. — Der Ton ist fast lustspielartig und das Ganze doch eine Tragödie, die in ihrer Einfachheit von ergreifender Gewalt ist.

Die veredelnde Gestaltungskraft Beolco's zeigt sich dagegen vielleicht nirgend entschiedener als in seiner Vaccaria[1]), die eine Nachbildung der plautinischen Asinaria ist. Obschon er die Hauptverhältnisse der Fabel bestehen ließ, hat er aus der Courtisane des Plautus in seiner Fiorinetta das reizendste Wesen gemacht, die sich

[1]) Im Auszuge mitgetheilt bei Sand. a. a. O. II. 156.

zwar von der Liebe an einen Abgrund reißen läßt, insofern sie, wie Gretchen den Einflüsterungen Martha's und der Versuchung Faust's, denen ihrer Mutter und Flavio's nicht widersteht. Doch ist es auch wieder die Liebe, welche sie rettet, insofern sie ihr Kraft gibt, jeder anderen Zumuthung ihrer Mutter mit Entschiedenheit und Festigkeit entgegenzutreten, wodurch sie endlich doch die Abneigung von Flavio's Eltern gegen eine Verbindung mit ihr überwindet.

An nicht wenigen Stellen der Schriften Beolco's mag es scheinen, als ob er trotz seines komischen Uebermuths und seiner komischen Kraft vom Pessimismus ergriffen gewesen sei und wie so viele Komiker zur Melancholie geneigt habe. Allein aus einem seiner späteren Aufsätze, aus jenem im Jahre 1535 an Alvarotto gerichteten Schreiben, in dem man bis auf den Grund seines sonnenhellen Gemüths sieht, geht deutlich hervor, daß wie lebhaft er das Elend und die Gebrechen der Zeit auch empfand, er doch immer in der Natur nur Ordnung und Schönheit erblickte und die Freude an der Welt durch die Verderbniß der Zeit sich nicht trüben ließ. Jedoch der Entschluß, den, wie er scherzhaft hier sagt, er gefaßt hatte, das schöne Land der Welt niemals verlassen zu wollen oder doch wenigstens der letzten einer zu sein, sollte ihm vom Schicksal leider nur allzusehr verkürzt werden. Bereits am 17. März 1542 erlag er dem Tode, in Armuth zwar, wie es in einer Stelle des ihm befreundet gewesenen Spero Speroni heißt (der ihn auch in seinem Dialoge über den Wucher redend eingeführt hat), und dessen Canace er eben noch zur Aufführung hatte bringen wollen, doch allgemein verehrt und bewundert. 1560 wurde ihm in der Kirche San Daniel zu Padua ein Denkmal errichtet, dessen Inschrift, die leider verloren gegangen, von seinem Lobe erfüllt war.

Die commedia dell' arte hat ohne Zweifel der commedia des Beolco Vieles entlehnt, aber wahrscheinlich sofort einen anderen Weg eingeschlagen, weil die hauptsächlichste Bedeutung dieser letzteren nicht nur in dem Talente des Dichters, sondern in der ethischen Natur seines Talentes und in seiner Weltanschauung lag.

Andrea Calmo aus Venedig scheint der Einzige gewesen zu sein, dem es gelungen, annähernd in seinem Geiste zu dichten. Er wird als Poet wie als Schauspieler gerühmt. Seine erste commedia: Spagnolas erschien Ven. 1549. Ihr folgte La Saltuzza

(Ven. 1551), La Fiorina und La Pozione (Ven. 1552), La Rodiana (1553) und Il Travaglia (1556).

Nur erst das Stegreifspiel, welches sich der Maske, der stehenden Charaktere und ihrer Costüme bediente (und es ist mindestens fraglich, ob die Komödie des Ruzzante hierzu schon gehört), ist das, was wir unter dem Namen der commedia dell' arte verstehen. Wir wissen nicht, wann dieser Name entstanden ist, wohl aber, daß zu der Zeit, da er zum ersten Mal in der Geschichte auftritt, die Sache selbst schon länger vorhanden gewesen sein mußte. Es ist darüber gestritten worden, ob dieser Name Kunst- oder Zunftkomödie, d. i. die von Berufsschauspielern, Schauspielern von Handwerk, gespielte Komödie bedeute. Ich glaube, daß keines von beiden das richtige ist. Die Akademien und bürgerlichen Gesellschaften, welche theatralische Aufführungen pflegten, spielten zwar vorzugsweise die commedia erudita, aber nicht ausschließlich, sie versuchten sich auch in der commedia dell' arte, wie dies die Canevasi des G. B. Porta und des Salvator Rosa beweisen, und wenn ihre Mitglieder zum größten Theil aus Dilettanten bestanden, so waren sie dies doch keineswegs alle. Auch sie betrachteten diese Beschäftigung zum Theil als Beruf und Erwerb. Andererseits spielten die erwerbsmäßigen Berufsschauspieler, soweit wir sie kennen, nicht blos die commedia dell' arte, sondern zugleich die commedia erudita und die Tragödie. Das Verhältniß zwischen diesen beiden Arten von Schauspielern ist ein so schwankendes, sie gehen so vielfach in einander über, daß es z. B. nicht möglich zu bestimmen ist, welcher von beiden man Darsteller wie Cherea oder Beolco mit seinen adeligen Freunden oder die früher erwähnten Darsteller des ferraresischen Hofes (S. 510) zuzählen soll. Daher es sich mit der Bezeichnung commedia dell' arte wohl ebenso verhalten dürfte, wie mit dem Namen der Oper, der, wie wir fanden, nur auf der Abwerfung eines näher bestimmenden Ausdrucks beruht, hier vielleicht auf der Abwerfung der Worte all' improvviso, so daß ihr Name aus der Bezeichnung commedia dell' arte all' improvviso entstanden wäre.

Man hat Arlechino, Brighella, Dottore und Pantalone die vier ursprünglichsten Masken genannt. Salvator Rosa gibt noch drei mehr dazu an: Pulcinella, Tartaglia und Coviello. Jene sind nördlichen, diese süditalienischen Ursprungs.

Nur weiß ich nicht, worauf jene Behauptung sich stützt. Bestimmtere Nachrichten über die commedia dell' arte hat man erst aus der Zeit des Flaminio Scala, welcher als Reformator der Gesellschaft dei Gelosi und der commedia dell' arte überhaupt bezeichnet wird, der er zuerst System und Regel gegeben haben soll (?). Schon vor dieser Zeit (1576) bestand nicht nur die Gesellschaft der Gelosi, sondern auch die der Confidenti, letztere aber hat spätestens 1572, wahrscheinlich sogar früher, schon in Frankreich gespielt. Jedenfalls rühren aber von ihm die ersten Entwürfe (Canevasi) her, die von der commedia dell' arte erhalten geblieben sind[1]). Er soll überhaupt der Erste gewesen sein, welcher dieselben niedergeschrieben hat (?). Bei ihm findet man bereits zehn verschiedene Masken: Arlecchino, Pedrolino, Burattino, Frittelino, Capitano Spavento, Mezzetino, Pantalone, Dottore, Cavicchio und Flavio. Den letzten, den Liebhaber (comico acceso) spielte Flaminio selbst. Er stammt ohne Zweifel direct von Ruzzante ab, bei dem man schon diesem Namen begegnet.

Zwei Uebelstände mußten aus der der commedia dell' arte eigenen Form mit Nothwendigkeit hervorgehen. Die Maske und das stehende Costüm mußte derselben mehr und mehr einen schematischen Charakter verleihen, das Stegreifspiel in Verbindung hiermit aber zum schauspielerischen Virtuosenthum führen. Es wird sich daher bei der geschichtlichen Entwicklung dieser dramatischen Gattung weniger um die Dichtung, als um die Entwicklung der einzelnen Masken und um die der schauspielerischen Darstellung handeln. Man braucht blos die uns von diesen Stücken erhalten gebliebenen Namen zu überfliegen, um zu erkennen, wie viele derselben nur im Interesse der einzelnen Masken und ihrer Darsteller geschrieben wurden. In der That waren die meisten dieser Canevasi wenig mehr als ein Mittel sowohl diese, wie jene in einer neuen oder wirkungsvolleren Weise in's Spiel zu bringen und in Scene zu setzen.

---

[1]) Sie sind uns unter dem Titel: Il teatro delle Favole rappresentative ovvero la Ricreatione comica boscareccia e tragica divisa in cinquante giornate composte da Flamminio Scala, detto Flavio. Comico del Seren: Sig. Duca di Mantova. Ven. 1611, erhalten geblieben. Ein Verzeichniß des Inhalts bei Quadrio (a. a. O. II. S. 238).

Ich glaube von der Entwicklung der commedia dell' arte am besten in Kürze einen Begriff zu geben, indem ich die einzelnen Masken und ihre historische Entwicklung charakterisire, wobei ich der ausführlichen, viele interessante Beispiele enthaltenden Darstellung Sand's folge. Sie ist mit vorzüglichen colorirten Abbildungen versehen, denen zum Theil die in Luigi Riccoboni's Histoire du théâtre italien enthaltenen Kupferstiche, zum Theil auch Figuren aus Callot's Les petits danseurs mit zu Grunde liegen[1]).

Der Arlecchino, dem römischen Maccus verwandt, soll aus Bergamo stammen. Magnin sagt, daß dieser Name um 1578 noch neu gewesen sei. Anfangs naiv, tölpelhaft, unverschämt, spottsüchtig, gewinnt er im Laufe seiner verschiedenen Wandlungen an Geist, Erfahrung und Witz. Er verändert dabei auch den Namen und tritt als Trivelino, Mestolino, Zuccagnino, Truffaldino, Guazeto und Bagatino auf. Seine Kleidung bestand ursprünglich aus einer offenen, mit Bändern zugehaltenen Jacke, die ebenso, wie die enganliegende Hose, aus bunten Flecken zusammengesetzt war. Er trug eine schwarze Halbmaske, einen cilinderförmigen Hut und einen hölzernen Degen. Die spätere Maske des Arlecchino soll von Michel Angelo herrühren. Die berühmtesten Arlecchino's waren Josefo Domenico Biancolleli aus Bologna, geb. 1640, gest. 1688, Evaristo Gherardi, gest. 1700, Antonio Viventini, gen. Tomasino, gest. 1739, Carlo Bertinazzi, gen. Carlino, geb. 1713 zu Turin, gest. 1783 zu Paris. Er war es, der Garrick durch eine seiner Gesten zu dem erstaunten Ausrufe veranlaßte: „Seht, welchen Ausdruck, welche Physiognomie sein Rücken hat!“ Alle diese Darsteller spielten abwechselnd in Italien und Paris. Von denen, die nur in Italien allein spielten, seien Fremesi (um 1624), Belotti (1625), Girolamo Francesco (1630), Astori (1720), Bertoli (1730), Ignazio Casanova (1734) hervorgehoben. Heute ist in Italien der Arlecchino durch den Meneghino und Stenterello verdrängt. — Der Trivelino,

[1]) Außer diesen Werken siehe über diesen Gegenstand noch: Batt. Andreini, Teatro celeste. — Bartoli, Francesco, Notizie istoriche de' comici italiani, 2. vol. — Magnin, Teatro Celeste, Revue des deux mondes, 1847, p. 1090. — Fredéric Mercey, Théâtre en Italie. — Parfait, Frères, Théâtre italien. — Quadrio, a. a. O. III. 2. Abth. — Gherardi, Théâtre italien. — Valentini, Francesco, Trattato nella commedia dell' arte, Berl. 1826.

eine Abart von ihm, wurde von Domenico Locatelli geschaffen. Er erhielt nach und nach den Charakter des Intriguanten und verschwor sich nicht selten mit Frittelino und Truffaldino gegen seinen Ahnherrn, mit dem er die Bühne theilte, ja, dem er sie wohl sogar ganz streitig machte. Dom. Locatelli starb 1671 und wurde durch Pietro Francesco Biancolelli, geb. 1681, gest. 1734 ersetzt. — Der Truffaldino stammt von dem Truffa, dem spitzbübischen Diener in der Vaccaria des Ruzzante ab. Besondere Berühmtheit erlangte er um 1738 durch Sacchi.

Eine kaum minder bedeutende Rolle spielte der Pulcinella. Ein Egoist, der sein Vergnügen nur in der Schädigung Anderer findet und selbst mit Lächeln noch tödtet, ist er am lustigsten, wenn ihm seine Bosheiten gelingen. Er hat außerdem drei Liebhabereien: Das Geld, den Wein und die Frauen; das erste nur, um sich damit die beiden andren verschaffen zu können. Er hat vom Maccus die Beweglichkeit, den Witz, die Frechheit und Rohheit ererbt, vom Bucco das Schmeichlerische und Spitzbübische, sowie die Feigheit. Silvio Fiorillo, der Capitano Matamoros, soll ihn durch den Andrea Calcese, Ciuccio genannt, welcher 1636 starb, auf der Bühne eingeführt haben. Doch war schon der bei der Truppe Juan Ganassa's um 1570 auftauchende Pagliaccio und der etwas spätere Gian Farina dem Pulcinella verwandt. Weiterhin wurde der Römer Argieri als solcher berühmt. Der Pulcinella erfuhr nach der Mitte des 17. Jahrhunderts innerlich und äußerlich große Umwandlungen. Auch der Name wurde verändert. In England erschien er später als Punch und Jack Pudding, in Frankreich als Polichinelle[1]), in Deutschland als Hanswurst. Noch immer steht er im Theater San Carlino zu Neapel in Ansehen. Doch ist er jetzt nicht mehr so bösartig und beweglich, sondern schwerfällig, schwatzhaft, spottsüchtig und geizig geworden. Celesi, Balli, Tomaso Fabioni, Lecio Bebio und Camerani waren noch in diesem Jahrhundert darin berühmt. Seine Kleidung bestand zur Zeit des Calcese aus weiten Hosen und einer weiten Blouse, beide weiß und mit einem Gürtel zusammengehalten, an dem ein hölzerner Degen und eine Tasche hing. Er

[1]) Magnin hat den Unterschied zwischen dem neapolitanischen Pulcinella und dem französischen Polichinelle in geistvoller Weise auseinandergesetzt.

trug eine schwarze Maske mit großem Schnurrbart, ein weißes Käppchen auf dem Kopf und einen großen breitkrämpigen Hut darüber gestülpt. Ein weiß- und grünberändertes Tuch diente ihm als tabarro (Mantel). — Der römische Meo Patacca mit seinem Spießgesellen Marco Pepe (vom Dichter Giuseppe Berneri in einem Gedicht im Volksdialekte verherrlicht[1]), der Birrichino des bolognesischen Marionettentheaters, sowie die neapolitanischen Guapo und Sitonno werden als Seitensprößlinge des Pulcinella betrachtet. Doch kommt schon in Angelo Beolco's Piovana ein Bauer mit Namen Siton vor, der möglicherweise der Stammvater des Sitonno ist.

Der Capitano Spavento hat schon in den Lustspielen der Römer sein Vorbild. Er lief dann den Condottieri wieder spottend zur Seite. Mit der Herrschaft der Spanier gewann er jedoch im Capitano Matamoros (der Mohrentödter) eine neue Gestalt. Silvio Fiorillo machte denselben im letzten Viertel des 16. Jhdts. berühmt. Das Bramarbasthum, die Windbeutelei und die sich darunter versteckende Feigheit gingen aber durch alle seine früheren und späteren Verwandlungen hindurch. Francesco Andreini, welcher, nachdem er das Theater verlassen, „Le bravure del capitano spavento" herausgab (1607), spielte diese Rolle bei den Gelosi mit größtem Erfolg. Er starb 1624. Fabrizio de Fornaris (geb. 1560, gest. 1657), ein neapolitanischer Edelmann, bildete (um 1618) die Rolle zum Capitano Cocodrillo um. Der Milanese Mondor machte sowohl sie, wie sich unter dem Namen des Capitano Rodomante, der Ferrarese Girolamo Gavarini (gest. 1624), Mitglied der Gesellschaft de' fedeli, unter dem des Capitano Rinoceronte berühmt. Eine völlige Umbildung erfuhr sie durch Giuseppe Bianchi (etwa um 1639), der sie im Costüm der Edelleute Heinrich's IV. unter dem Namen des Capitano Spezzafero spielte. Ueberhaupt suchte man sie dem Costüm der Zeit fast immer zu nähern. Bianchi stand selbst an der Spitze einer Truppe und starb 1680 zu Paris. Seitenzweige bilden der calabresische Giangurgulo, ein Gemisch von Gargantua, Matamoros und Pedrillo, der neapolitanische Vappo oder Smargiosso und der römisch-bolog-

[1]) Rom 1685, neuerdings (1823) neu aufgelegt und von Bartolomeo Pinelli illustrirt.

nesische Rogantino. „Sie haben mich tüchtig durchgebläut — pflegte Rogantino sich seiner Niederlagen zu berühmen — ich habe es ihnen aber gesagt.“ Man sieht, wie alt die Späße sind, die noch heute cursiren.

Maurice Sand sieht in der Philematia der Plautinischen Asinaria das Vorbild der Colombina. Aus der schmeichlerischen Sklavin sei die vertraute, vorlaute Dienerin, die Soubrette der Franzosen, geworden. Sie zeigt sich schon bei Beolco als Betta und Gitta. In der Gesellschaft der Intronati tritt aber, so weit es zu übersehen ist, zuerst der Name Colombina für diesen Charakter auf. Die berühmteste Darstellerin derselben war Silvia Roncagli aus Bergamo, welche (um 1578) unter dem Namen Franceschina spielte. Verschiedene ihrer Nachfolgerinnen behielten den Namen bei. Eine nicht minder bedeutende Erscheinung war Patricia Adami, geboren zu Rom 1635, unter dem Namen Diamantina bekannt. Sie wurde durch Catarina Biancolelli, die Tochter des Domenico, geb. 1665, aber doch noch in Schatten gestellt, die den Namen Colombina wieder aufnahm und zu neuem Glanze brachte. Colombina ist das weibliche Seitenstück zum Arlecchino, daher auch meist dessen Geliebte oder Frau. Es läßt sich denken, wie die Verhältnisse zwischen ihnen beschaffen waren. Sie nahm auch schließlich das Costüm des Arlecchino an (1695), gleichwie die Pedronella (Pierette) dasjenige Pedronello's (Pierrot's). Angelica Toscana spielte später die Soubrettenrollen unter dem Namen der Marinetta, die Schwägerin Constantini's unter dem der Spinetta, Marcherita Rusca, die Gattin des Arlecchino Tomasino unter dem der Violetta. Eine Menge anderer folgten, von denen Anna Veronese, die Tochter des berühmten Pantalon dieses Namens, als Corallina, großes Aufsehen erregte. Sie spielte 1744—50 in Paris.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein episches Gedicht von Giulio Cesare Croce, genannt Della Lira, aus Persiceto im Bolognesischen, welches „Vita di Bertoldo“ betitelt war, solchen Erfolg, daß der Dichter eine Fortsetzung schrieb, welche das Leben des Sohnes behandelte. Die Geschichte spielt in Verona zur Zeit Alboins; ihr Held Bertoldo ist ein Bauer des Landes, lächerlich seinem Aeußeren nach, mit einem Kopf wie ein Kürbis, kurzem rothen Haar, mächtigen Ohren, kleinen Augen, einer großen zinnober-

rothen Nase und einem diesem Kopfe entsprechenden Körper. Aber mit klugem Geiste, gesundem Urtheil, treffendem Mutterwitze und einem guten Herzen begabt, gelingt es ihm trotz der Einfalt seiner Sitten, der Dürftigkeit seines Wissens und seiner lächerlichen Außenseite, am Hofe des Königs sein Glück zu machen und alle ihm gelegten Schlingen geschickt zu umgehen. Diese Figur hatte sich der Phantasie der Zeit in einer Weise bemächtigt, daß man sie auch auf die Bühne brachte, wo sie in den Händen der Dichter und Schauspieler sich je nach dem Talente und der geistigen Richtung derselben veränderte, aber jederzeit ein Gemisch von bäuerischer Einfalt und Schlauheit blieb. Es entstand so, wie Maurice Sand erzählt, der Charakter des Bertolino, in welchem ein gewisser Niccolò Zecchi (um 1630) bei der Gesellschaft der Fedeli excellirte. Neben ihm erschien aber auch der Pedrolino (Piero), der naive Diener, dessen Hauptcharakterzug treuherzige Ehrlichkeit war. Er ist fast immer der begünstigte Liebhaber der Colombina. Wie viel Arlecchino hierdurch auch Grund zur Eifersucht hat, behält er doch immer Unrecht und muß zuletzt um Verzeihung bitten. Pedrolino wäre natürlich kein Mensch, wenn er nicht seine Fehler hätte; er hat sie mit vielen der italienischen Masken gemein, denn sie bestehen in Feigheit, Windbeutelei und Gourmandise, allein sie sind bei ihm anders gemischt. Pedrolino war der populäre Typus des italienischen Bauers, wie es Pierrot der des französischen ist. Beolco hatte in seinem Ruzzante etwas Aehnliches hingestellt. Letzterer ist ein Bursche von Temperament und gesundem Mutterwitz, Egoist ohne bösartig, Prahler ohne doch Lügner zu sein. Er stellt seine Feigheit gar nicht in Abrede, sondern rühmt sich derselben wohl noch. „Es gehört Courage dazu", sagt er einmal zu seinem Gevatter Menato, „sich bei dem Kampfe davon zu machen." Und wenn er tüchtige Prügel bekommen, erzählt er's mit Stolz, weil nur ein starker Mann dies vertragen könne. — Giuseppe Giarotone war als Pedrolino berühmt (um 1573), besonders in L'Aggiunta al convitato di piedra (also als Leporello im Don Juan). Nicht minder Antonio Sticotti (um 1729). — Verwandte Figuren sind der sienesische Giglio, der schon 1531 bei der Gesellschaft der Intronati erwähnt wird, der sicilianische Peppe Napa, ausgezeichnet durch seine Gelenkigkeit. Wenn er zusammensinkt, glaubt man nur

noch ein Häufchen Lappen zu sehen. Der französische Pierrot erhielt durch Debureau um 1830 eine völlige Umbildung, sowohl was den Charakter, als was die äußere Erscheinung betrifft. Jules Janin hat eine Biographie desselben gegeben[1]).

Der Amoroso der italienischen Maskenkomödie hat durchaus das anmuthige Element darin zu vertreten, wenn es auch meist nur in komischen Situationen geschieht. Beolco hat, wie es scheint, ihm zuerst den Namen Flavio (in der Vaccaria) gegeben. Flaminio Scala, der Director der Gelosi, spielte die Rolle unter diesem Namen. Ihm folgte Battista Andreini (1600—25) als Lelio, Orazio Nobili aus Padua (1645—60) als Orazio, Marco Antonio Romagnese bis 1694 als Cinthio del Sole, Adriano Valerini, der spätere Director der Comici uniti, als Aurelio. Auch Giov. Batt. Constantini, Bruder des Mezzetino, erlangte in dieser Rolle als Ottavio von 1688 an große Bedeutung. Einer ihrer berühmtesten Vertreter aber war Luigi Riccoboni, geb. 1674 zu Modena, gest. 1753 zu Paris. — Ein Nebencharakter war der Leandro; ursprünglich ebenfalls zärtlicher Liebhaber, erhielt er später einen Anflug vom Capitano.

Eine der wichtigsten Charakterfiguren ist ferner der vielgestaltige Pantalone, der geizige, leichtgläubige, bald rechtschaffene, bald gewissenlose, feige, hüstelnde, ärgerliche, oft auch verliebte und überlistete komische Alte. Beolco hat ihn unter dem Namen des Messer Andronico, Pasquale, Placido, Cornelio, Tomaso, Demetrio eingeführt. Die commedia dell' arte kennt ihn auch noch unter den Namen Zanobio, Facanappa, Bernardone, Dottore, Cassandro und Bisceglieſe. — Pantalone ist eine der vier Masken, die in Venedig in allen Stegreifspielen vorkamen. Tartaglia, Truffaldino, Brighella und er. Er ist hier die Personification des venetianischen kleinen Kaufmanns. Der Name soll nach Alfred de Musset von piante-leone herkommen, und die Gier persifliren, mit welcher die Venetianer Land zu ergreifen und ihren Löwen als Besitzzeichen aufzupflanzen pflegten. Seine rothe Hose und Jacke schließt sich eng an den hageren Körper an. Ein faltiges offenes

[1]) Debureau, Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du théâtre français. 1833.

Obergewand, türkische Pantoffeln, eine wollene Mütze vollenden den Anzug, wie er ursprünglich war. Später metamorphosirte er sich. Giulio Pasquati spielte ihn (um 1578) bei den Gelosi. Von den unzähligen Vertretern der Rolle seien nur noch der Venetianer Alberghetti (von 1716—31), Sticotti, ein Edelmann aus Friaul, (1715—41), Carlo Veronese (gest. 1769) und besonders Colalto (1777 gest.) hervorgehoben.

Der Dottore ist aus Bologna gebürtig, gelegentlich wohl auch Mitglied der Crusca, meist Rechtsgelehrter, seltener Arzt, Philosoph, Rhetoriker oder Grammatiker. Bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts erschien er in Schwarz, im Style der Professoren und Advocaten. Im 16. Jahrhundert trug er eine Halbmaske, die seine stark geröthteten Backen frei ließ. Als Arzt war ihm ein großer aufgekrämpter Hut eigenthümlich. Er hieß dann gewöhnlich Dottore Balanzoni Lombardi, nach zwei berühmten Darstellern des 16. Jahrhunderts, den Brüdern Lombardi, welche den Typus geschaffen hatten. — Der Bisceglie se ist in Neapel zu Hause. Er ist der Geizige, wie er im Buche steht, mißtrauisch und doch dabei leichtgläubig, vom Alter abgezehrt und gekrümmt, aber doch lebhaft, zugleich noch der Kleinstädter aus der Provinz. Seine Kleidung ist altväterisch dürftig, so wie man Molière's Geizigen etwa zu spielen pflegt. Kurze Hosen mit enganliegender Jacke, von einem Gürtel zusammengehalten, an welchem der Schlüsselbund hängt, rothe Strümpfe und Aermel, niedrige Schuhe, ein rothes Käppchen, in der Hand einen Stock. Der Charakter des komischen Alten nahm fast in allen Städten eine besondere Gestalt an. So hatte Siena seinen Cassandro, Rom seinen Cassandrino, auch der Facanappa des Polichinelltheaters zu Venedig ist eine Figur dieser Art.

Der Stenterello gehört zu den Rollen, welche die Italiener caratterista nennen, die aber in Wahrheit nichts anderes als Aushülfs- und Zwischenspielrollen sind. Es gehört nämlich zu dem Reize der commedia dell' arte, die Handlung plötzlich durch komische Zwischenspiele zu unterbrechen, die in gar keiner Beziehung zur Handlung stehen, und dann doch von diesen wieder den Uebergang und die Anknüpfung an letztere zu finden, woher diese Unterbrechungen wohl auch den Namen lacci (oder lazzi) d. i. Bänder, haben, unter dem nun auch alles stumme, nicht grade zur Handlung nöthige,

wohl auch davon ablenkende Spiel, insofern es auf eine lächerliche Wirkung gerichtet ist, verstanden wird. Zu den Figuren, denen dies hauptsächlich oblag, gehörte in Toscana der Stenterello, im Mailändischen der Meneghino, im Piemontesischen der Gianduja. Sie haben den Arlecchino und den Brighella daselbst verdrängt, welche sich in die Marionettentheater geflüchtet haben. Der Stenterello soll seine Entstehung nur erst vor 100 Jahren dem Buono zu danken haben, der ihn aber wahrscheinlich nur zur Herrschaft gebracht, da seine Erscheinung auf das 16. Jahrhundert zurückweist. Er hat nichts von der Derbheit und Bösartigkeit so vieler italienischer Masken, vielmehr hat er den Ehrgeiz, recht fein zu erscheinen. Er liebt die Weiber und die Genüsse des Gaumens; diese tragen es aber noch über jene davon. Obschon schlank und geschmeidig, wird er erst flink, wenn es zu naschen oder sich in Sicherheit zu bringen gilt. Auch dieser Charakter metamorphosirt sich nach den Stücken und Situationen. Er ist ein anderer in Bologna, als in Florenz, und Sand sagt, daß man ihm in Italien erzählt habe, es gäbe nicht zwei Stentérellos, die sich einander vollkommen glichen. Einer der berühmtesten Darsteller desselben war Ricci noch um 1860 in Florenz. Ob, wie Sand glaubt, der Meneghino vom Menego des Ruzzante abstammt, den Alvarotto gespielt haben soll, oder von dem Menghino der La Lena des Ariosto, lasse ich dahingestellt. Er ist dem Pedrolino verwandt, den er an Einfältigkeit und Vergeßlichkeit noch übertrifft. Der Gianduja hieß früher Girolamo. Dieser wurde erst 1802 in jenen verwandelt, aus Furcht, man könne in ihm eine spöttische Anspielung auf Jerome Bonaparte erblicken. Ein schlauer Bursche, der sich nur dumm stellt, um seinen Vortheil darunter zu suchen, doch nicht ohne Bosheit dabei. Er spricht die Sprache von Asti, daher er vielleicht auf die Spiele des Arione zurückweist. Eine Abart des Girolamo ist noch der Zacometo, früher auch Momolo (Diminutiv von Girolamo) genannt. Er ist der caratterista Venedigs.

Die Fiorinetta Beolco's haben wir kennen gelernt. Der Charakter wurde festzuhalten gesucht. Aber er erhielt später andere Namen. Ein junges Mädchen, 1562 in Padua geboren, nahm den Namen Isabella an und machte denselben bei der Truppe Accesi berühmt. Isabella heirathete 1578 den Capitano der Truppe,

Francesco Andreini. — Später erlangte Brigida Bianchi unter dem Namen Aurelia (um 1640) großen Ruhm. Sie war auch Dichterin und heirathete den Marco Romagnesi (Orazio). Maria Apollonia Biancolleli, Tochter des Domenico, brachte den Namen Isabella wieder zu Ehren. Rosa Zanetta Benozzi glänzte um 1716 unter dem Namen Silvia. Sie starb 1759. Nicht minder berühmt war gleichzeitig Elena Virginia Baletta (geb. 1686 zu Ferrara, gest. 1771), die Gattin Luigi Riccoboni's, als Flaminia und Giacometta Antonia Veronese (geb. 1735 zu Venedig, gest. 1768) als Camilla.

Sand hält den Slavero der Piovana des Beolco für das Prototyp des Brighella, — ein geborener Schurke, der, seinen Zweck zu erreichen, vor nichts zurückscheut, aber seine Krallen unter den Sammetpfötchen der Höflichkeit und Zutraulichkeit birgt. Er ist ein ausgezeichneter Diener für den, welcher ihn zu brauchen versteht. Auch er hat aber gewechselt und ist mit der Zeit minder bösartig geworden. Ursprünglich bestand sein Costüm aus einer Art Aermelweste, weiten Beinkleidern mit Gurt, in welchem der Dolch steckt, einem Mantel, einer olivenfarbigen Maske und einem mützenartigen Hut. — Aus ihm gingen die Beltramo, Scapino, Mezzetino, Flautino, Truccagnino, Gradelino, Fanocchio und Bagolino, sowie der französische Sbrigani, Sganarelle und Mascarille und der spanische Figaro hervor. Giuseppe Angeleri und Anastasio Zanoni im vorigen Jahrhundert gehören zu den besten Darstellern des Brighella. Niccolò Barbieri scheint den Beltramo di Milano geschaffen zu haben. Giovanni Bissoni brachte 1716 den Scapino nach Paris. Er ist weniger bösartig als der Brighella, aber intriguant, spitzbübisch, lügnerisch, dabei schwatzhaft und lüderlich. Sein Costüm war das des Brighella, nur gefälliger und modernisirt. Flautino und Gradellino sind nur Varianten desselben. Letzterer wurde von Constantin Constantini geschaffen. Sein Sohn brachte dagegen den Mezzetino zu Ehren, der schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Gesellschaft der Gelosi entstand. Er näherte sich dem Charakter des Arlecchino, so daß er in der Folge die weiß und rothgestreifte Kleidung erhielt, deren sich schon im Alterthum die Sanniones bedient haben sollen. Die französischen Turlupin, Gandolin, Grattelard, Jodelet, sind geistige Verwandte Scapino's.

amuccia war ursprünglich eine Art Capitano. Er

trat an die Stelle des spanischen, nachdem dieser seine Rolle ausgespielt hatte. Wie sehr sein Costüm mit der Zeit sich veränderte, die Farbe blieb immer die gleiche, nämlich schwarz. Tiberio Fiorillo, 1608 in Neapel geboren, Sohn eines Capitäns, war der berühmteste Darsteller der Rolle. Scaramuccia ist der Superlativ aller Aufschneider. Wie er sich fürstlicher Herkunft, großer Reichthümer, unwiderstehlicher Liebeserfolge rühmt, so rechnet er sich auch jede seiner Niederlagen zum Siege an. Der Pasquariello bildet den Uebergang von ihm zum Pasquino, dem schwatzhaften, erfinderischen, intrikanten Bedienten, der Alles, wobei er die Hand im Spiele hat, in Verwirrung setzt. Auch der französische Crispin ist dem Scaramuccia verwandt, aber auch er ist nur noch der zum Bedienten heruntergekommene Capitano, spitzbübisch, lügnerisch und dem Trunk ergeben.

Der Coviello ist nach Salvator Rosa, der ihn selbst als Signor Formica mit so großem Erfolge gespielt, eine der ältesten Masken. Er soll nach ihm aus Calabrien stammen. Schlau, durchtrieben, geschmeidig und dabei so großsprecherisch, daß sein Name dafür sprüchwörtlich geworden, ist er zu allen Dingen geschickt. Er trägt enganliegende Hosen und Weste von schwarzem Sammet, durch eine Reihe großer Knöpfe, die über Brust und Bauch reichen, zusammengehalten, eine Halbmaske mit rothen Backen, im Uebrigen schwarz, an den Fuß- und Armgelenken Bänder mit Schellen. Er liebt den Tanz und begleitet denselben mit seiner Guitarre oder Mandoline. Der Francatrippa war eine verwandte Maske, die Gabriello aus Bologna bei den Gelosi in Aufnahme brachte.

Im Jahre 1560 verdrängte Pietro Maria Cecchini bei der Truppe der Accesi den Arlecchino durch den Fritellino. Sein Anzug besteht aus weiter Jacke und weiten Hosen von weißem Zeug, einer braunen Halbmaske mit Bart, einem frech aufgestülpten Hut, einem Degen von Holz, und einem Beutel im Gurt, der jederzeit leer ist.

Eine andere Form hatte der Spaßmacher im Tabarino gewonnen (der Name kommt von tabarro, eine Art Mantel, her). Ursprünglich wurde dieser Name dem komischen Alten gegeben, erst der Komiker des Theaterunternehmers Mondor (1618—30) gab

ihm die andere Bedeutung. Er war so beliebt, daß man seine Einfälle und Späße aus der Erinnerung unter dem Titel „Recueil des farces tabariniques" sammelte und binnen Kurzem zwanzig Tausend Exemplare davon absetzte. Er ging in einer weißleinenen Jacke, kurzen weißen Hosen, und einem grünen Mäntelchen, ein hölzernes Schwert zur Seite und einen breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe, welcher ein wesentliches Hülfsmittel seiner Komik war, da er ihm tausend Gestalten und jeder einen anderen Charakter, eine andere Physiognomie zu geben verstand. Tabarino war der ächte Lustigmacher, keck, unverschämt, aber witzig.

Eine berühmte Charakterfigur, die schon bei den Gelosi zu finden ist, war ferner der Burattino. Er errang sich im Jahre 1580 zu Florenz die Herrschaft der Bühne. Er spielte Dienerrollen, war leckermäulig, weinerlich, feig und stets der Gefoppte. Auch der Cavicchio ist eine Figur der Gelosi. Die Einfalt vom Lande als Diener.

Von besonderer Wichtigkeit endlich war der Tartaglia. Aus Neapel gebürtig, dick, fett, schwatzhaft und von schwerer Zunge dabei, die Augen mit einer großen Brille bewaffnet, um die Gefahr so besser sehen und in Zeiten vor ihr die Flucht ergreifen zu können, metamorphosirte er sich in die verschiedensten Gestalten. Er trat bald als Notar, Procurator, Richter, bald als Sbirre, ja selbst als Apotheker mit der unvermeidlichen Klistierspritze auf. Er verlor, wo es der Charakter fordert, dabei sogar seinen Bauch, niemals aber seinen Ueberfluß an Mangel an Muth. Er soll von Beltrame di Verona um 1630 geschaffen worden sein (?), der ihn in einem grüngestreiften Costüm, Hosen, Jacke und Mantel, mit einer großen weißen Krause und einem großen breitkrämpigen grauen Hut gab. Berühmt war Agostino Fiorillo darin.

Die commedia dell' arte konnte ihrer ganzen Natur nach nur der Entwicklung der Schauspielkunst, nicht aber der Dichtung förderlich sein. Da hier der Dichter nur das Gerippe des Stückes gab, welches der Schauspieler erst mit Muskeln, Nerven und Fleisch zu umkleiden hatte, so wurde der letztere nun selbst gewissermaßen zum Dichter und scheinbar selbständig und unabhängig in seiner Kunst. Allein indem er auf diese Weise zwei Künste in sich zu vereinigen suchte, war er auch wieder einer neuen und zwar doppelten Zu-

fälligkeit preisgegeben. Das schauspielerische Talent allein war hier nicht mehr genügend und doch war es immer nur ein glücklicher Umstand, wenn das dichterisch-dramatische und dabei improvisatorische Talent bei ihm auf gleicher Höhe stand. Selbst noch dieses aber schützte ihn nicht. Es genügte nicht, daß er beides in sich vereinigte, es war für den Erfolg seiner Leistung zugleich noch vorausgesetzt, daß auch jedem seiner Mitspieler diese beiden so verschiedenen Talente in gleichem Umfang zu eigen waren. Im Stegreifspiel befreite demnach der Schauspieler zwar sich und seine Kunst aus den Fesseln der Dichtung, aber er gerieth in um so größere Abhängigkeit vom Zusammenspiel. Die Italiener hatten von der Natur für die commedia dell' arte unstreitig mehr Anlagen, als irgend ein anderes Volk erhalten. „Ein guter italienischer Schauspieler“, sagt Gherardi[1]), „heißt ein Mann von Geist sein, der mehr aus der Einbildungskraft, als aus dem Gedächtnisse spielt.“ Seine Phantasie mußte eben so leicht, wie sie erregt und entzündet werden konnte, auch selbst wieder die seiner Mitspieler zu erregen und zu entzünden verstehen. Eben so schnell wie er die witzige Pointe erfaßte, mußte er sie seinem Partner auch wieder zukehren. In dem Fangballspiele des Witzes erreichte der italienische Schauspieler schnell eine gewisse Virtuosität. Doch nicht nur um Witz, auch um den Empfindungsausdruck war er so leicht nicht verlegen. Nichtsdestoweniger scheinen es immer nur einzelne gewesen zu sein, welche diese Gaben in einem höheren dramatischen Sinne zu verwerthen, welche in einem höheren Sinne dramatisch zu gestalten verstanden und, wenn dies der Fall, eines größeren Reichthums, einer größeren Mannigfaltigkeit der Gestaltung fähig waren. Die Enge, in welche die stehenden Masken die Darstellung trieben, ließ zwar auf der einen Seite diesen Mangel und diese Beschränkung weniger sichtbar und fühlbar werden, doch erschwerte sie andererseits wieder die Aufgabe des Darstellers. Da es immer dieselbe Gattung des Charakters war, welche er darzustellen, derselbe Kreis von Lebensverhältnissen und Situationen, in denen er sich zu bewegen hatte, so war er zwar sehr bald heimisch darin, nur daß es ihm auch wieder schwerer gemacht wurde, immer neu, immer originell, immer als das

---

[1]) Im Avertissement seines Théâtre italien. Paris 1714. I. S. 2.

freie Product der augenblicklichen Eingebung zu erscheinen. Nicht nur die Masken waren stehend, auch ihre Reden, Gesten Späße und Witze wurden es nur zu bald. Sie wurden es nicht nur für dasselbe Stück, welches sie zwanzig-, fünfzig-, hundertmal wiederholten, sondern in einem gewissen Umfange und Grade für all ihre Stücke. Sie spielten zuletzt viele ihrer Scenen nur wenig anders, als ob sie dieselben erlernt hätten, und in nicht wenigen Fällen war dies auch wirklich der Fall. Denn der Umstand, daß es dieselben Schauspieler waren, welche sowohl das Stegreifspiel, wie das geschriebene und gelernte Schauspiel spielten, wurde für beide verderblich. Dieses nahm die Improvisation, das Extempore, die Lazzi, ja die charakteristischen Typen der Masken mit in sich auf, jenes entlehnte diesem nicht nur die Stoffe, sondern selbst ganze geschriebene Scenen. Dies hatte aber auch auf die Schauspielkunst einen nachtheiligen Einfluß, weil die Spielweise dieser beiden Gattungen von Schauspielen eine sehr verschiedene, und auf verschiedene Zwecke gerichtete ist. Denn bei der geschriebenen Komödie ist das Interesse der Zuschauer hauptsächlich auf die kunstmäßige Darstellung der Handlung gerichtet, bei dem Stegreifspiele aber noch außerdem darauf, mit welcher Geistesgegenwart der Schauspieler sich in der ihm vom Dichter gegebenen Situation benehmen werde. Die Lazzi, welche ursprünglich nur ein Mittel sein sollten, etwa entstehende Verlegenheiten zu verdecken, die dadurch entstandenen Lücken auszufüllen, den verlorenen Zusammenhang wieder herzustellen, wurden sehr bald dazu benützt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache abzulenken und den Spielern wenigstens scheinbar Verlegenheiten zu bereiten. Wie sehr auf diese Weise das Extempore, die Lazzi, das Nebensächliche zur Hauptsache wurde, geht am besten aus dem Umstande hervor, daß ganz eigenthümliche Figuren, wie der Stenterello, der Meneghino, der Gianduja, der Momolo entstanden, welche lediglich mit diesem Theile der Darstellung betraut und bald die beliebtesten und wichtigsten Figuren der Bühne wurden.

Es erklärt sich hieraus, warum die commedia dell' arte noch mehr als das übrige Schauspiel von der Vorzüglichkeit einzelner Darsteller abhing, daß es verhältnißmäßig immer nur wenige Truppen waren, welche durch ihr Zusammenspiel einen bedeutenden Ruf erlangten, daß die commedia dell' arte sehr bald nur noch den

Schein eines vollkommenen Stegreifspiels darbot und sobald dieser Schein erkannt worden war, durch ihre Stereotypie ermüden mußte. Diejenigen, welche die commedia dell' arte nur aus einzelnen Darstellungen verschiedener Truppen kennen lernten, mußten daher auch einen ungleich volleren, reicheren Eindruck von ihr empfangen, als diejenigen, welche dieselben Darsteller oft hintereinander sahen. Die widersprechenden Urtheile, die wir über sie lesen, erklären sich mit hieraus. So schrieb z. B. um 1740 der geistvolle Präsident Brosses gelegentlich über sie: „Das Stegreifspiel gibt der Handlung um eben so viel mehr Leben und Wahrheit, als es den Styl abschwächt. Der Italiener ist der geborene Schauspieler. Selbst noch im Leben in der Unterhaltung erscheint er als solcher. Er besitzt ein Feuer, welches uns, die wir doch für lebhaft gelten, völlig fehlt. Bei ihm stimmen Geste und Ton immer genau zusammen. Die Schauspieler bewegen sich auf der Scene, als ob sie zu Hause wären. Dies gibt ihren Darstellungen eine ganz andere Natürlichkeit, eine ganz andere Wahrheit, als wenn wir bei uns vier oder fünf Darsteller ängstlich in einer Linie aufgestellt sehen, wie ein Basrelief, und sie ihren Dialog dabei vorschriftsmäßig heruntersagen." Wogegen das fast gleichzeitige Urtheil des mitten in der Sache selbst stehenden Riccoboni folgendermaßen lautet: „Es ist nicht zu läugnen, daß das Stegreifspiel Reize hat, deren die geschriebene Komödie sich niemals wird schmeicheln können. Es gibt Gelegenheit zu einer viel größeren Mannigfaltigkeit der Behandlung, so daß, wenn man einen ihrer Entwürfe wiederholt zu sehen bekommt, man verschiedene Stücke zu sehen glaubt. Der Stegreifspieler wird immer lebhafter und natürlicher spielen, als derjenige, welcher seine Rolle gelernt hat. Man fühlt das und sagt daher auch das besser, was man aus sich selbst schöpft, als was man von anderen mit Hülfe des Gedächtnisses darleiht. Aber diese Vortheile werden durch viele Uebelstände erkauft. Das Stegreifspiel setzt phantasievolle (ingenieuse) Schauspieler voraus, es fordert sogar eine gewisse Gleichheit des Talentes, denn es ist das Unglück desselben, daß der beste Spieler dabei ganz von seinem Mitspieler abhängt. Ist dies ein Schauspieler, welcher nicht immer mit der Antwort bereit, ihn in ungeschickter Weise unterbricht, so ermattet auch sein Gespräch, seine Einbildungskraft wird erstickt. Gesichtsausdruck, Stimme, Empfindung reichen

allein noch nicht für den Stegreifspieler hin, er kann nur dann etwas Gutes leisten, wenn er mit einer lebhaften und fruchtbaren Phantasie und mit der Fähigkeit begabt ist, sich mit Leichtigkeit ausdrücken zu können, wenn er die Feinheiten der Sprache ganz in der Gewalt hat und alle Kenntnisse, um die Situation, in welche seine Rolle ihn bringt, ganz zu beherrschen." „Allein diese Vereinigung, fährt er weiterhin fort, findet sich selten, und um diesem Uebelstand zu begegnen, hat man seine Zuflucht zu gewissen stehenden Reden genommen, die man Robbe generiche nennt und deren sich die Schauspieler zur Aushülfe, wenn es die Scene eben erheischt, bedienen. Dies hat noch einen anderen Uebelstand im Gefolge. Der Schauspieler, welcher nichts anderes weiß, als was er gelernt hat, und oft nicht einmal das versteht, was er sagt, fällt nicht selten, nachdem er eben die schönsten Gedanken, die er dem Dichter verdankt, gegen seinen Freund oder seine Geliebte von sich gegeben, seinem Diener gegenüber, dessen Lazzi ihn zum Sprechen aus dem Stegreife zwingen, in den gemeinsten und trivialsten Ton, so daß er demselben Publikum, welches ihn eben beklatschte, geradezu unausstehlich wird. Dies ist die schlechte Seite des italienischen Stegreifspiels und ein Uebelstand, welcher seit den vierzig Jahren, daß ich die Bühne kenne, immer geherrscht hat."

IX.

Die Komödie und die Tragödie im 17. Jahrhundert.

Kirchliche und politische Reaction. — Spanischer Einfluß. — Einfluß der commedia dell' arte. — Das regelmäßige Lustspiel. — Die Dichter des akademischen Lustspiels: Paolo Veraldo Romano; Cajo Gnavio; Ottavio d'Isa; Prospero Bonarelli. — Das romantische Novellendrama nach spanischem Muster: Giacinto Andrea Cicognini und seine Nachfolger. — Das geistliche Drama: Jacopo Cicognini; Giuseppe Mozzagrugno; Ortensio Scamacca; G. B. Andreini. — Die Tragödie der classischen Richtung: Prospero Bonarelli; Carlo Dottori; Giov. Delfino. — Die Reform des Pietro Cotta.

Der Grad formeller Vollendung, welchen das italienische Renaissance-Drama schon bei seinem ersten Auftreten im Vergleich mit den selbständigen Versuchen der übrigen Völker zeigte, ein nationales,

dem Geist der neuen Zeit entsprechendes Drama zu bilden, hat etwas Ueberraschendes. Doch grade, was ihm diesen außerordentlichen Vorsprung gab, war zugleich seine Schwäche. Denn nicht, wie es der natürliche Weg aller künstlerischen Entwicklung bedingt hätte, aus dem eigenen Leben und Geiste der Italiener war es hervorgegangen, es war vielmehr, und zwar nicht blos der Form, sondern zum Theil auch dem mit dieser auf's engste zusammenhängenden Inhalte nach, wenig mehr als das Werk der Nachahmung, besonders die Tragödie. Der Glaube, daß diese Form, dieser Inhalt ein nationaler sei, weil die Italiener die römische Cultur und Bildung als eine Epoche ihrer eigenen betrachteten, war schon deshalb ein irriger, weil ja die Römer selbst in der Kunst nur Nachahmer der Griechen gewesen waren, daher nun die Italiener zwischen der Nachahmung von Römern und Griechen hin- und herschwanken mußten; sodann aber auch, weil in ihrer nationalen Zerrissenheit, in ihrer dermaligen Abhängigkeit vom Auslande, nichts mehr von dem nationalen Bewußtsein, von dem politischen Geiste der Römer, selbst nicht von dem aus den Anfängen der Kaiserzeit, nichts von dem Freiheitsgefühl und Patriotismus der Athener zu Aeschylos' oder selbst noch zu Aristoteles' Zeiten besaßen.

Lag bei dem Mangel an ursprünglicher Eigenthümlichkeit, bei dem überwiegenden Interesse für die Form die Gefahr schon sehr nahe, daß diese immer leerer und ausdrucksloser wurde, oder falls man für diesen Mangel an lebendigem Inhalt und natürlichem Ausdruck nach einem Ersatz suchte, in das Gekünstelte und Gesuchte, in das Verzierte und Gezierte verfiel, so wurde diese Gefahr doch noch dadurch erhöht, daß das italienische Renaissancedrama gleich im Entstehen in eine gelehrt-höfische Richtung gerieth und mehr von gelehrten und höfischen Gesichtspunkten und Interessen, als von wahrhaft künstlerischen bestimmt wurde.

In der That würde es der kirchlichen und politischen Reaction, welche nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts hervortrat, nicht erst bedurft haben, um jenen überfeinerten, gezierten, gespreizten Geschmack in's Leben zu rufen, welchen man nach demjenigen Schriftsteller, der ihn zum epochemachenden Ausdruck brachte, mit dem Namen des Marinismus bezeichnet hat. Hat doch schon vor jener Reaction die Pastoraldichtung eine vom Natürlichen und An-

gemessenen abweichende Richtung eingeschlagen. Auch die makaronische Dichtung darf als eine auf diesem Abweg liegende Erscheinung betrachtet werden. Doch trieb jene doppelte Reaction noch entschiedener in diese Bahn, weil sie den lebendigen Inhalt, sowie die Freiheit des Ausdrucks beschränkte.

Wir sahen, wie unter dem Einfluß derselben die Komödie einen, wenn auch nicht immer ehrbareren, so doch zahmeren Ton anschlagen mußte, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an den Akademien von der Tragödie, an den Höfen von den Pastoralen und Singspielen, auf den öffentlichen Theatern von den Stegreifspielen zur Seite geschoben wurde und wie endlich ihnen allen in der Oper ein neuer Rival entstand.

Doch auch die politischen Verhältnisse selbst, und die daraus entspringende Verfassung des Landes blieben nicht ohne Einwirkung. Karl V. hatte sich mit der Eroberung Roms gewissermaßen zum Herrn von Italien gemacht. Er hatte den Einfluß Frankreichs gebrochen, die Herrschaft der Spanier im Süden und Norden des Landes befestigt; er hatte darin größere neue, von sich abhängende Staaten gegründet. Die Zersplitterung Italiens war hierdurch zwar einigermaßen beschränkt worden, die Entwicklung der nationalen Einheit aber für lange nur noch mehr unterbunden. Entschiedener fast, als das Papstthum und die Geistlichkeit, bekämpfte Karl V. jede Regung des nationalen politischen Geistes, und wenn seine Statthalter auch vorübergehend, wegen der Streitigkeiten, in welche er mit der Kirche verwickelt war, die Bühne gegen diese letztere schützten, so befand er sich mit ihr doch sonst in der Bekämpfung des auf individuelle Freiheit und Selbständigkeit, noch öfter freilich auf bloße Willkür gerichteten Geistes der Renaissauce in voller Uebereinstimmung.

Diese Abschwächung des politisch-nationalen, sowie des individuellen Geistes hatte, verbunden mit dem Umstaude, daß damals den Italienern der ganz neue Bahnen einschlagende Welthandel so gut wie verloren ging, aber zur Folge, daß sie einen Ersatz für beides auf dem Gebiete der Kunst und der Dichtung suchten und fanden. Hier fühlten sich trotz der Gegensätze der verschiedenen Schulen, Städte und Landschaften, die Einzelnen nicht sowohl als Römer, Toscaner, Venetianer, Mailänder oder Neapolitaner, sondern

als Italiener, und als Italiener waren sie auch vom Auslande anerkannt. Hier entwickelten sie eine Betriebsamkeit, welche ihnen bald alle Höfe und großen Städte Europas tributpflichtig machte. Italienische Baumeister, Maler, Maschinisten, Musiker, Sänger, Schauspieler waren bald über alle Länder verbreitet. Vor allem nahmen sie das Gebiet der Musik als eine ihrem Geiste ganz ausschließlich angehörende Domäne in Anspruch.

Doch grade in diesem Buhlen um den Beifall fremder Herrscher und Länder, in dieser industriellen Ausbeutung des Talents, sollte sich der Mangel an nationalem Leben wieder in einer anderen Weise offenbaren. Es zeigte sich, daß die künstlerische Entwicklung im eigenen Vaterlande keine andere Pflege fand, als die ihr in einigen Fächern die Schule einzelner Meister oder die Speculation zu Theil werden ließ. Es fehlte an jedem bedeutenderen Mittelpunkte dafür. Besonders schlimm war hierin die Lage der dramatischen Kunst, der die mächtigen Förderer und Schützer allmählich verloren gegangen waren, deren sie sich lange zu erfreuen gehabt. Die Kirche war ihr gradezu feindselig geworden, die Fürsten und Vornehmen wendeten sich mehr und mehr von ihr ab, oder begünstigten doch nur die Oper; die Akademien, welche mit den Berufsschauspielern nicht mehr wetteifern konnten, überließen diesen das Feld. So fehlte es ihr denn durchaus an einer stetigen, von höheren Gesichtspunkten ausgehenden Pflege ihrer Entwicklung. Wohl gab es zu dieser Zeit in keinem anderen Lande so viele Theater als in Italien. Der Hang nach theatralischer Lustbarkeit war vielleicht nie ein so reger und allgemeiner gewesen. Doch war die dramatische Kunst diesem Hange auch völlig preisgegeben, völlig von ihm und der ihm dienstbaren Speculation der Erwerbsschauspieler und Theaterunternehmer (impresarii) abhängig, die von Ort zu Ort im Lande herumzogen oder von größerem Gewinn verlockt ferne Länder Europas durchstreiften. Es ist für diese Zustände bezeichnend, daß das seiner ganzen Vergangenheit nach zur Hauptstadt Italiens berufene Rom das Schauspiel nur noch während der letzten acht Tage des Carnevals in seinen Mauern duldete, und dagegen das seit seinem Entstehen dem nationalen Leben Italiens in der Verfolgung seiner Sonderinteressen abgewendete Venedig für lange Hauptsitz und eine Art von Mittelpunkt für die Entwicklung der theatralischen Künste,

besonders der Oper, wurde. Kann es unter diesen Umständen befremden, daß außer dieser letzteren, die gleichfalls fast ganz unter die Herrschaft der Darsteller gerieth, es hauptsächlich die commedia dell' arte war, welche gedieh und sich daher auch über andere Länder bis nach Warschau und Petersburg hin verbreitete? Eröffnete man ihr in Paris und Wien doch sogar ein eigenes Theater, wurde von ihr doch für längere Zeit in Deutschland fast das ganze Schauspielwesen beherrscht.

Die commedia dell' arte war, wie wir fanden, ein Versuch der Schauspielkunst, sich unabhängig von der Dichtung zu machen, indem sie diese sich unterordnete. Anfänglich wurden die der dramatischen Dichtung hieraus entstehenden Nachtheile nicht so sichtbar und fühlbar, weil die Stegreifspieler zugleich die geschriebenen Stücke und zwar in noch unversehrter Gestalt spielten. Dies erfuhr aber, wie wir gesehen, allmählich große Veränderungen. Sie fingen an, einzelne Scenen all' improvviso zu behandeln, führten wohl auch einzelne Masken in diese Stücke mit ein, bis sie sich endlich des Inhalts derselben vollständig bemächtigten und diesen bis auf einzelne Scenen in der Manier des Stegreifspiels ausführten, wobei allmählich das burleske Nebenwerk, die Lazzi, ganz überwogen. Die Dichter des geschriebenen Dramas sahen daher bei ihrem Schaffen bald ganz von der Bühne ab, oder sie suchten sich dem Geiste derselben zu nähern und anzubequemen oder auch die Wirkungen der commedia dell' arte durch andere zu überbieten. Diese wachsende Nachgiebigkeit und Betriebsamkeit mußte sie aber auch fremden Einflüssen nachgiebig machen, was noch durch die politische Abhängigkeit des Landes begünstigt wurde. Man war in Italien schon früh mit der Poesie der Spanier bekannt geworden. Die spanische Celestina wurde fast unmittelbar nach ihrem Erscheinen in's Italienische übersetzt, die Propaladia des Torres Naharro erschien sogar früher in Italien, als in Spanien, und die Stücke derselben wurden auch hier, wenn nicht vielleicht einzig, so doch früher als im Vaterlande des Dichters zur Aufführung gebracht. Dieses Beispiel steht bei der engen Verbindung, die zwischen Neapel und Spanien bestand, gewiß nicht allein. Wenn es im 16. Jahrhundert, trotz des politischen Uebergewichts, welches dieses letztere unter Karl V. in Italien gewann, zu einem sichtbaren Einfluß der spanischen Dichtung auf das

Drama der Italiener doch noch nicht kam, so liegt der Grund theils in dem Widerspruch, welcher zwischen dem akademisch-modernen Geiste des Renaissancedramas und dem romantisch-mittelalterlichen des spanischen Dramas bestand, theils in der noch unbeholfenen Dürftigkeit der Formen dieses letzteren. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts bahnte aber der Ruhm des Cervantes und Lope de Vega hierzu den Weg. 1619 erschien eine Sammlung der comedias des letzteren zu Mailand[1]). Und ich glaube, daß auch erst jetzt der Einfluß des spanischen Dramas bestimmter hervortrat.

Riccoboni hat diesem Einfluß vornehmlich das Sinken des italienischen Dramas in diesem Jahrhundert beigemessen. Als einseitiger Anhänger der akademischen Regelmäßigkeit mußte er freilich das spanische Drama überhaupt perhorresciren, daher ich vermuthe, daß er die Stücke der spanischen Richtung kaum kannte, wie er sich ja auf nur zwei derselben zu berufen weiß, auf „Das Leben ein Traum" und „Der steinerne Gast", beide von Cicognini, von denen aber wenigstens das letztere zu den schwächsten Arbeiten des Dichters gehört. Es ist an Cicognini gewiß weniger zu tadeln, daß er das spanische Drama für die italienische Bühne fruchtbar zu machen suchte, als daß er, der seine Stücke sämmtlich in Prosa schrieb, bei seiner Behandlung derselben den Forderungen der damaligen Bühne und Schauspieler allzusehr nachgab und sie in oft geschmackloser Weise auf den scenischen und schauspielerischen Effect schrieb. Doch war den Stegreifspielern der Zeit auch diese Nachgiebigkeit noch nicht weitgehend genug; man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf die Behandlung zu werfen, welche z. B. der steinerne Gast unter ihren Händen in dem von den Gebrüdern Parfait in ihrer Geschichte des italienischen Theaters in Paris mitgetheilten Entwurfe gefunden hat[2]). Nicht sowohl den von den Dichtern der Zeit gelieferten spanischen Stücken, als vielmehr der Behandlung, die diese von den Stegreifspielern auf der Bühne erfuhren, und den von den letzteren selbst in diesem Zeitraume erfundenen Stücken wird

[1]) Le commedie di Fra Lope Felix de Vega Carpio sopronnomato la Fenice di Spagna. In Milano a spese di Giambattista Bidelli 1619. (Siehe Quadrio a. a. O. III. 2. Th. S. 340.)

[2]) A. a. O. S. 265.

der Verfall der Bühne damals beizumessen sein. In den von den Gebrüdern Parfait mitgetheilten, aus den Jahren 1667—74 herrührenden Entwürfen dreht sich das, was man etwa Handlung nennen könnte, ausschließlich um die Lazzi des Arlecchino und seiner Geistesverwandten. Bei einer größeren Zahl wird er in den Titeln derselben ausdrücklich als Held derselben bezeichnet. Auch in dem Théâtre italien des Gherardi, welches die von den Italienern in Paris gespielten Stücke enthält, ist das Verhältniß ein ähnliches. Im ersten Theile desselben[1]) gehören von den darin enthaltenen acht Stücken, sechs dem Arlequin, eins der Isabelle (Isabelle médecin) und eins der Colombine an.

Wenn man dagegen die Verzeichnisse der im 17. Jahrhundert im Drucke erschienenen ausgeführten Dramen überblickt, und das Gewicht dabei nur auf die Zahl legt, so würde dies eher auf eine Blüthe, als auf einen Verfall der Bühne schließen lassen. Besonders in den ersten Decennien übersteigt der Reichthum alle Erwartung. Von hier nimmt die Zahl der erschienenen Werke aber mehr und mehr ab. Bemerkenswerth dabei ist freilich die geringe Fruchtbarkeit der einzelnen Dichter. Schon dies deutet darauf hin, daß nur wenige einen Erfolg zu verzeichnen hatten, nur wenige auf der Bühne Wurzel zu fassen vermochten.

Auf Seiten des Lustspiels überwiegen die in Prosa geschriebenen Stücke weitaus die metrisch behandelten. Auf Seiten der Tragödie waltet natürlich das umgekehrte Verhältniß ob. Doch will es mir schon charakteristisch erscheinen, daß jetzt überhaupt Tragödien mit Erfolg in Prosa geschrieben wurden und dies hauptsächlich solche der von Spanien beeinflußten romantisch gefärbten Richtung sind.

Zu Anfang des Jahrhunderts wirkten ohne Zweifel die bedeutenderen Dichter des vorigen Jahrhunderts noch ein. Klein stellt sogar auf Seiten des Lustspiels den Giov. Batt. Porta an die Spitze der ganzen akademischen Richtung. Gewiß hat Porta mit seinen bürgerlichen Intriguenlustspielen noch in das 17. Jahrhundert herüber geragt und einen bedeutenden Einfluß auf die ersten Decennien desselben ausgeübt. Ausschließlich gehört er, wie ich schon darlegte, demselben jedoch keineswegs an, daher er auch nicht

[1]) London, 1784. 8 Bde.

charakteristisch für dasselbe ist. Das charakteristische Merkmal dieser Richtung ist jetzt eben nur noch, daß die Stücke derselben allmählich verblaßten. Riccoboni rechnet nichtsdestoweniger nur sie den besseren Stücken des Zeitraums zu. Wenn aber dieses Bessere zugleich etwas Gutes wäre, so würde von einem Verfalle noch gar nicht die Rede sein können, da er noch immer eine ganz beträchtliche Zahl von ihnen hervorhebt. Als die fruchtbarsten Dichter erscheinen bei ihm: Paolo Veraldo, Cajo Gnavio da Samo, Franc. Righelli, Ottavio d'Isa de Capua, Angelita Scaramuccia, Franc. Guerini, Prospero Bonarelli und Giambatt. Ricciardi. Alle diese Dichter schrieben (bis auf nur einige einzelne Fälle) in Prosa.

Klein nimmt die Miene an, als ob er den Paolo Veraldo Romano, als Mitglied der Accademia dell' Intricati zu Venedig auch lo Svegliato genannt, dessen Lustspiel L'intrico a torti er weitläufig bespricht, erst wieder entdeckt hätte. Indessen findet man außer bei Riccoboni auch bei Quadrio die Lustspiele desselben verzeichnet[1]). Es sind Verwicklungsstücke mit zum Theil recht schalen Späßen untermischt, die eben, weil sie noch hervorgehoben werden konnten, das Sinken dieser Richtung recht anschaulich machen. — Cajo Gnavio gehörte der Accademia dei Renati zu Venedig an. Seine Lustspiele scheinen sich, nach den Titeln derselben, der romantischen Richtung genähert zu haben; sie heißen: La forza d'amore (1611), L'amor fedele (1615), La generosità d' amore (1619), I fortunati infortunii (1623). — Der Capuaner Ottavio d'Isa, 1572 geb., 1622 gest., gab seine fünf Komödien: La fortuna (Nap. 1612), l'Alvido und La mal-maritata (Nap. 1616), La Flamminia (Viterbo 1621) und La Gineva (1630) unter dem Namen seines Bruders Francesco heraus, vielleicht weil er Geistlicher war. — Sonst sei nur noch der durch seine Tragödie Solimano Aufsehen erregende Graf Prospero Bonarelli de la Rovere, ein Bruder Guidobaldo's, hervorgehoben. 1589 in Ancona geboren, erwarb er sich später durch seine dichterische Thätigkeit große Anerkennung. Er war Mitglied verschiedener gelehrter Gesellschaften und gründete 1624

[1]) Außer den obengenannten 1606 aufgeführten und 1610 in Venedig im Druck erschienenen Lustspielen, finden sich hier noch folgende angegeben: Mascherate e capprici dilettevoli (Ven. 1620), Le tre mascherate dei tre amanti Scherniti (1623) und L'anima dell' intrico (1626).

auch selbst eine Akademie, die der Calininosi (der Benebelten), in seiner Geburtsstadt, wo er 1659 starb. Riccoboni gibt drei Komödien von ihm an: Lo spedale, Gli abbagli felici und I fuggitivi amanti, welche alle drei 1646 im Druck erschienen. Allacci verzeichnet noch außerdem eine Testragicomica: l'Imeneo, mehrere Melodramen und eine Pastorale. Klein hat den Inhalt der fuggitivi amanti näher angegeben und hebt die Originalität der Erfindung hervor, welcher wieder das alte Motiv der Geschlechtsverwechslung zu Grunde liegt.

Klein stellt dieser akademischen Richtung des Lustspieles, welche hauptsächlich das bürgerliche Sitten- und Intriguenstück pflegte, das phantastisch-romantische Novellenlustspiel entgegen, welches er als eine bloße Fortsetzung des früheren charakterisirt und an dessen Spitze er den Giacinto Andrea Cicognini stellt. Ja, er behauptet sogar, daß dieser „in Ausdruck, Geistesfarbe und Charakteristik eine nähere Verwandtschaft mit der Schule Shakespeares, als mit der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts zeige." In Wahrheit ist aber das novellistische Lustspiel und Drama dieses Zeitraums in Italien völlig vom spanischen Geiste erfüllt und Cicognini grade der bedeutendste Vertreter desselben. Die meisten seiner vielen Stücke sind lediglich Ueberarbeitungen spanischer Dramen. Selbst das von Klein seinem Inhalte nach ausführlich mitgetheilte Stück La statua dell' onore ist (nach dem Vorworte der mir vorliegenden Ausgabe des: Amore opera a caso, Firenze e Bologna per Gioseffo Longhi, ohne Jahreszahl) spanischen Ursprungs; auch gehört dieses Stück, ebenso wie die von Klein noch außerdem angeführten drei Stücke, nicht zu den reinen Lustspielen, sondern zu derjenigen Gattung von Stücken, welche die Italiener zu jener Zeit bald opera scenica, bald tragicommedia oder auch regia commedia, eroica commedia, satirica commedia nannten[1]). Dagegen läßt Klein die eigentlichen Komödien des Dichters hier, wo von ihnen doch grade die Rede sein sollte, ganz unerwähnt, als ob er deren gar keine geschrieben hätte.

---

[1]) Auf sie bezieht sich jene Stelle in Hamlet: „Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoralkomödie, Historico Pastorale, Tragico-Pastorale, Tragico-Historie, Tragico-Komico-Historico-Pastorale, für untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht."

Klein, der das Verdienst hat, auf Cicognini wieder entschiedener aufmerksam gemacht zu haben, der aber, wo er neue Entdeckungen zu machen glaubt, immer einen großen Staub aufwirbelt, mit dem er dann manches, was von seinen Vorgängern bereits an's Licht gezogen worden, wieder verdunkelt und wohl auch dem Leser gelegentlich etwas Sand in die Augen streut — hat sich auch hier die Gelegenheit dazu nicht entgehen lassen und gleichwohl ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Theile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen. Er behauptet, in der ganzen Literaturgeschichte nur drei Notizen über Cicognini gefunden zu haben; zunächst die in Arteaga's Geschichte der Oper (in welcher es sich jedoch hauptsächlich um die musikalischen Dramen des Dichters, insbesondere um dessen Giasone handelt, der sehr beliebt damals war). Hier[1]) heißt es:

„Der schon angeführte Cicognini trug gegen die Mitte des Jahrhunderts, die damals in anderen dramatischen Poesien gewöhnlichen Fehler in's Melodrama über, vereinigte ernsthafte Begebenheiten und Personen mit lächerlichen, unterbrach prosaische Scenen mit poetischen Strophen, die man Arien nennt, mischte Prosa unter poetische Scenen, verwirrte alle Ordnung der Poesie und verstümmelte das italienische Drama auf eine ganz jämmerliche Weise. Nichts desto weniger wurde er zu seiner Zeit als der Wiederhersteller des Theaters betrachtet; seine Dramen wurden mehreremale neu aufgelegt und in großem Werthe gehalten; die Gelehrten sahen ihn als ein Muster der Nachahmung an (?) und sogar die Musen, die jungfräulichen Musen, wetteiferten mit einander, denjenigen mit Lobliedern zu ehren, der sie unter allen am meisten schändete."

Anders klingt schon die zweite Notiz. Sie ist den Memoiren Goldoni's entnommen[2]):

„Unter den komischen Dichtern, — lesen wir hier — die ich immer wieder las, war Cicognini derjenige, den ich allen anderen vorzog. Dieser nur wenig bekannte florentinische Autor hatte mehrere Intriguenstücke geschrieben, welche mit weinerlich-pathetischen und platt-komischen Scenen untermischt sind. Er fesselte jedoch sehr, weil er die Kunst zu spannen und durch die Auflösung zu gefallen verstand. Ich liebte ihn sehr, studirte ihn fleißig und hatte in dessen Folge schon mit 8 Jahren die Kühnheit, eine Komödie hinzukritzeln."

Die dritte Notiz hat Klein endlich bei Quadrio gefunden:

„Und was erzählt uns Quadrio — ruft er aus — in seinen 5 Quartbänden seiner Geschichte jeglicher Poesie? Alles Mögliche und alles Jegliche, von Giacinto

[1]) Stephan Arteaga, Geschichte der italienischen Oper. Deutsch von J. N. Forkel. A. a. O. I. S. 324.

[2]) Memoires de Goldoni. Paris 1822. S. 4.

Andrea Cicognini aber nicht mehr als dies: „Giacinto Andrea Cicognini, Dottore Fiorentino compose: Il Celio (1646), Il Giasone (1649), l'Orontea (1666) e gli Amori d'Alessandro Magno e di Rosanne."

Diese Notiz ist allerdings bei Quadrio, doch unter den musikalischen Dramen, nebst Angabe der späteren Ausgaben der gen. Stücke enthalten. Dagegen findet sich bei ihm unter den Tragödiendichtern der Zeit noch eine weit umfangreichere Mittheilung über ihn, die Klein ganz übersehen, obschon Cicognini hauptsächlich diesem Gebiete angehört; ja Klein behauptet sogar, daß dieser nur eine einzige Tragödie geschrieben habe. Ich theile diese Stelle Quadrio's, der nur den Fehler begangen, die Dichtungen Cicognini's nicht weiter zu sondern und sie seinen eigenen Unterscheidungen und Kategorien entsprechend zum Theil dem Lustspiel, zum Theil der Tragikomödie oder der Tragödie unterzuordnen, hier im Auszuge mit:

„Besonders verfolgte Giacinto Andrea Cicognini die von seinem Vater, dem Florentiner Jacopo Cicognini eingeschlagene Bahn (der also schon vor ihm Stücke unter spanischem Einfluß geschrieben haben mußte), indem er die Regie Commedie und Eroicomiche in Aufnahme brachte, mit denen er den guten Geschmack aus Italien vertrieb. Er behandelte jede Art des Dramas, und zwar in Prosa, auf diese Weise, eine Manier, die sich von jetzt an wie eine ansteckende Krankheit über alle Theater Italiens verbreitete. Nachdem er sich von Florenz nach Venedig gewendet hatte, starb er daselbst im Jahre 1660. Von seinen vielen, theils in Venedig, theils in Florenz, zum Theil auch in Rom, Viterbo und Todi erschienenen, und zu verschiedenen Malen neu aufgelegten, theils heiligen, theils weltlichen Opere sceniche, tragedie comiche, sind folgende die Titel: La caduta di Belisario, tragedia; La forza dell' Innocenza, opera tragica; La Marianna ovvero il maggior mostro del mondo, opera tragica; La regina di Portogallo Elisabetta la Santa, opera tragica; L'onorata povertà di Rinaldo, opera scenica; La forza dell' amicizia, opera scenica; Il principe giardiniero, opera scenica; La vita è un sogno, opera scenica; Don Gastone di Moncada, opera scenica; Il Giasone, opera scenica; L'amorose furie d'Orlando, opera scenica'; Nella bugia si trova la verità; trattenimento scenico; La statua dell' onore, opera scenica; L'amico traditor fedele, opera scenica; La donna più sagace fral' altre, I due prodigii ammirati, opera scenica; Il cornuto nella propria opinione und Il convitato di pietra, due opere trasportate dalla lingua Spagnuola; Lo schiavo del demonio; La moglie di quattri mariti; La verità riconosciuta; Il marito delle due moglie; Il maritarsi per vendetta; Il sognatore fortunato; L'amore tra nemici, zu denen vielleicht noch einige andere gehören, die mir nicht zu Gesicht gekommen sind[1]).

---

[1]) Dies stimmt bis auf drei Dramen mit dem Verzeichniß der Drammaturgia des Allacci (Roma 1666) überein. Dafür gibt dieser noch folgende an: L'amore

Die meisten der Stücke Cicognini's sind Tragödien, theils untermischt mit komischen Scenen, theils mit glücklichem Ausgang. Viele von ihnen sind mehr oder minder freie Uebertragungen aus dem Spanischen. Zu ihnen gehören La Marianna, nach Eifersucht das größte Scheusal; Il figlio ribello, nach Absalon's Locken; Il convitato di pietra, nach Tirso de Molina's Der steinerne Gast; Lo schiavo del demonio, sehr frei nach Der wunderthätige Magus; Il maritarsi per vendetta, nach Rojas' Heirath aus Rache; La vita è un sogno, nach Das Leben ein Traum; Il secreto in publico, nach Das laute Geheimniß; Don Gastone, la forza del fato; Il cornuto nella propria opinione u. A.

Als reine Lustspiele dürfen von ihnen folgende bezeichnet werden: L'innocente giustificato, Amare opera a caso, L'amore vuol suoi pari, La verita riconosciuta, L'honorata povertà di Rinaldo, La donna più sagace fra l'altre, Il secreto in publico. — Diese Lustspiele sind zum Theil Intriguenstücke im Geiste der commedia de capa y espada.

Der Kürze halber seien gleich hier die wenigen Bemerkungen, die ich über diesen Dichter zu machen habe, zusammengefaßt, obschon seine Werke mehr der Tragödie als dem Lustspiele angehören.

Cicognini war ohne Zweifel ein Talent, das es aber mit der Kunst ziemlich leichtfertig nahm. Er hatte ein noch stärkeres Gefühl für das Theatralische, als für das Dramatische, obschon er auch in dieser Beziehung den meisten der akademischen Dichter überlegen erscheint. Der scenische Effect ging ihm über Alles; er opferte ihm nicht selten die psychische Wahrheit, noch mehr den Geschmack und den Styl, aber er suchte ihn fast immer in dem dramatischen Conflict und in der dramatischen Situation. Er gab den Schauspielern bedeutende Aufgaben, und verstand die Zuschauer in starke Gemüthsbewegungen und Spannung zu versetzen. Dabei ging er auf das Natürliche aus. Alle seine Dramen, mit Ausnahme der musikalischen, sind in Prosa geschrieben. Er hat mit

---

nella statua; La conversione di S. Maria Egittiaca; La forza del fato. In den mir vorliegenden Einzeldrucken finden sich noch: L'innocente giustificato; Il figlio ribello ossia Davide dolente; Il tratimento per l'onore; Il secreto in publico; Il costante fra gli uomini; Amare opera a caso; L'amor vuol suoi pari.

dem Verse zugleich den Bilderluxus der spanischen Originalwerke aufgegeben und die starren und spitzfindigen Motive der Ehre und Unterthanentreue zu mildern und natürlicher zu machen verstanden. Dagegen hat er das Gesuchte der Voraussetzungen, das Raffinement der Leidenschaften, das Gewaltsame der Situationen, das Ausgeklügelte der sprachlichen Behandlung, welches die spanischen Dramen darboten, zum Theil noch gesteigert. Rojas, von dem er ja auch ein Stück übersetzte, scheint ihm dabei besonders als Muster gedient zu haben. Mehr noch, als dieser, hat er durch lange, sich nur in kurzen abgebrochenen Wechselreden bewegenden Gesprächen zu wirken gesucht. Schon Klein hat einige Beispiele davon ausgehoben. Ich will meinen Lesern ebenfalls eine solche Stelle mittheilen und zwar aus dem, dem Spanischen gewiß auch nur nachgebildeten Trauerspiele: Il tradimento per l'onore. Der Herzog von Pollei hat das ehebrecherische Verhältniß, welches zwischen seiner Gattin und dem Marchese Radiano bestanden, entdeckt. Er gibt vor, ihnen die erlittene Ehrenkränkung verzeihen zu wollen, heuchelt sogar Freundschaft und Liebe, doch nur, um seine Rache um so furchtbarer nehmen zu können. Unter einem Vorwande ladet er den Marchese zum Nachtmahle ein und verabredet unmittelbar darauf ein nächtliches Rendezvous mit seiner Gemahlin[1]). Radiano findet zwei

[1]) Dies ist die Stelle:

Duc.: Duchessa che fate voi?
Aloisia: Nulla e molto.
Duc.: Come nulla e molto?
Alois.: Nulla perche io vivo per nulla, molto perchè con la mente, mai mi stanco di pensare al maniamento contre l'Eccel. v. commesso.
Duc.: Diciò più non si parli.
Alois.: Diciò sempre si pensi.
Duc.: Se l'offeso, si scordi l'offesa, se la scordi l'offensore ancora.
Alois.: Si scorda l'offesa l'offeso, perchè ha più magnanimità di chi fù troppo infedele.
Duc.: L'huomo prudente compatisce l'imbecillità del senso, nissuno legge humana dà la morte per il primo fallo. Sò benissimo che gl' errori amorosi sono degni d'essere compatiti. Il discorrere sopra un fatto irremediabile è una schiocchezza di spirito. Chi perdona un' volta, perdona per sempre. Se fossi solo a questi aggravii, sarei di me stesso l'homicida, se per l'avvenire li permetessi, meritarei d'essere ucciso. Parliamo d'altro, Signora Duchessa.

verdeckte Schüsseln servirt. Der Herzog fordert ihn auf, den Deckel zu heben. Radiano erblickt in der seinen das Bildniß der Herzogin, in der des Herzogs einen Dolch. Er erkennt und findet sein

---

Alois.: Sopra di che commanda l'Eccel. V. che discorri?
Duc.: Discorrete sopra l'amor che mi portate.
Alois.: Parlerò d'un infinito.
Duc.: Non può essere, perchè l'infinito è perfetto; il vostro amore una volta fù finito, dunque è imperfetto.
Alois.: Io non parlo dell' amore passato, io discorro del presente, il quale è immenso.
Duc.: Come che mi amate voi?
Alois.: Come ama V. Eccel. l'anima sua.
Duc.: M'amate quanto voi stessa?
Alois.: No, mio Signore, che se vi amassi quanto me stessa vi odiarei.
Duc.: Odiate voi medesima.
Alois.: Odio me medesima?
Duc.: Perchè?
Alois.: Perchè peccai.
Duc.: Peccarete più?
Alois.: Dannimi prima il cielo al fuoco eterno.
Duc.: Fenice rinovata.
Alois.: Lasciva pentita.
Duc.: Penitente perdonata.
Alois.: Rea assoluta.
Duc.: V'amo, Duchessa, il credete?
Alois.: Mi giova di crederlo.
Duc.: Mi giurate fedeltà?
Alois.: Eterna.
Duc.: Et io eterno vi giuro il mio amore.
Alois.: La certezza di ciò?
Duc.: Sia questa destra.
Alois.: O dolcissima nodo.
Duc.: Gran mago è la bellezza.
Alois.: Gran magia l'affetto.
Duc.: Lo credete?
Alois.: Il credo.
Duc.: Sarà.
Alois.: Cosa?
Duc.: Quel ch'io devo.
Alois.: Ohimè!
Duc.: Sospirate?
Alois.: Sospiro.
Duc.: Cosa?
Alois.: La morte.
Duc.: Eh! parlate di vita, o Signora.
Alois.: Vita?
Duc.: Vita, si.
Alois.: Avantaggiosa generosità.
Duc.: Affetto indicibile.
Alois.: Indicibile quando sarò reinregrata nella sua grazia.
Duc.: Elle è tutta vostra.
Alois.: Che pegno?
Duc.: Me stesso.
Alois.: Quando?
Duc.: Questa notte.
Alois.: E può essere?
Duc.: Puo esser, si!
Alois.: Sola affretta il corso!
Duc.: Tenebre precorrete!
Alois.: Numi grazie vi rendo.
Duc.: Vado, o Duchessa.
Alois.: Per dove?
Duc.: A Cagliari.
Alois.: Il ritorno?
Duc.: Sarà dopo la cena.
Alois.: Non mi colco?
Duc.: No, Signora.
Alois.: V'attenderò.
Duc.: Verrò.
Alois.: A dio mio paradiso.
Duc.: A dio mio inferno amoroso.

Schicksal. Der Herzog ersticht ihn und befiehlt seinen Dienern, mit dem Leichnam nach seinem Willen zu thun. Eine spätere Scene zeigt das Schlafzimmer der Herzogin. Der Herzog erscheint mit dem Leichname Alfonso's, den er in das Bett der Herzogin wirft. Die Herzogin, ahnungslos, kommt, ihren Gemahl zu empfangen. Die entsetzliche Scene ist mit derselben epigrammatischen Kürze wie die frühere behandelt. Endlich fordert der Herzog die Herzogin auf das Bett zu besteigen. Da wird diese plötzlich von innerer Angst und von Grauen erfaßt. Aber nur langsam und quälerisch enthüllt ihr der grausame Gatte das furchtbare Schicksal, das sie erwartet und das sich nun schrecklich an ihr vollzieht.

Man wird sowohl gegen derartige Stoffe, wie gegen die Art ihrer Behandlung gerechte Einwände zu machen haben. Jene sind abstoßend und verletzend, diese ist voller Manier. Was aber den ersten Theil jener Einwände betrifft, so war er nicht nur dem spanischen Drama überhaupt, sondern der akademischen Tragödie der Renaissance auch selber zu machen, und die Vertheidiger dieser letzteren waren daher nicht berechtigt dazu. Doch auch von Manier war das Renaissancedrama selber nicht frei', nur daß diese hier anders geartet war. Dagegen sind Cicognini's Stücke voll dramatischem Leben, voll Spannung und scenischer Wirkung, obschon er im Grunde nichts weiter gewesen zu sein scheint, als ein geschickter Bearbeiter spanischer Dramen. Ein so praktischer Bühnendichter wie Goldoni hatte aber vollkommen Recht, sie immer wieder auf's Neue zu studiren. Auch stehen sie, trotz ihrer Ausartungen, der Bühne selbst heute noch näher, als die farblosen, formalistischen Dramen der akademischen Richtung seiner Zeit.

Es läßt sich erwarten, daß Cicognini bei Uebertragung der metrischen Sprache der Spanier in die Prosa der italienischen Umgangssprache vieles von dem poetischen Zauber und Schmucke aufgeben mußte, welcher die Dichtungen derselben auszeichnet, und daß hierbei viele der feinen Wirkungen verloren gingen, welche die Kunst der Versification zur Voraussetzung haben. Dies ist besonders an einem Stücke nachweisbar, dessen Hauptmotiv wesentlich hierauf beruht, an Calderon's Lautem Geheimniß. Hier, wo die metrische Kunst des Dichters das Mittel für zwei Liebende bildet, sich in der Gegenwart anderer laut zu verständigen, ohne daß diese es inne werden,

insofern die gebrochenen Verse ihrer Reden im Zusammenhange der vorderen Hälfte einen ganz anderen Sinn und Inhalt darbieten, als im Zusammenhang der ganzen Verse, und sie immer nur jenen ersten Theil als an sich gerichtet auffassen sollen — hier mußte bei dem Aufgeben der metrischen Sprache dieses Motiv selbst mit hinfällig und durch ein ganz anderes ersetzt werden. In der That ist bei Cicognini die Verabredung der in Prosa sprechenden Liebenden diese: daß jeder derselben, sobald er zu dem Anderen zu sprechen beabsichtigt, das Taschentuch hervorzuziehen hat und nur die Worte, welche mit der das Taschentuch haltenden und dabei erhobenen Hand gesprochen werden an den Geliebten, die ganzen Reden dagegen an die Uebrigen gerichtet sind. Man erkennt jedoch leicht, wie tief herab in's Materielle das zwar gekünstelte, aber doch immer von poetischem Reiz umflossene Motiv des Spaniers hierdurch herabgezogen erscheint.

Cicognini, welcher nach Quadrio selbst nur die Bahnen seines Vaters weiter verfolgte, riß durch seine Erfolge natürlich noch viele andere in dieselben hinein. Man findet bei Quadrio ein Verzeichniß derselben, doch seltsamer Weise unter denjenigen Dichtern, welche nach ihm Atellanen verfaßt haben; ich hebe von ihnen nur den Doctor der Rechte und Canonicus Carlo Celano hervor, der unter dem Namen Ettore Calcolona eine Menge dergleichen Stücke im Jahre 1659 durch den Druck veröffentlichte, sowie Giovan Francesco Savaro del Pizzo, dessen Dramen in Rom erschienen. Auch diese Stücke sind sämmtlich in Prosa geschrieben.

Größer fast noch, als die Zahl der Lustspiele, ist bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die der Tragödien. Der Gegensatz der akademisch-classischen und der spanisch-romantischen Richtung tritt beim Ueberblicke derselben zuerst wieder entgegen, zugleich aber noch der zwischen geistlichen und weltlichen Dramen. Es ist gradezu erstaunlich, wie viele als rappresentazione spirituale, tragedia spirituale und opera sacra bezeichnete Stücke seit Beginn des 16. Jahrhunderts wieder hervortreten. Man könnte glauben, daß in ihnen die alte sacra rappresentazione wieder auflebte, doch waren sie bis auf nur wenige Ausnahmen von einer wesentlich anderen Beschaffenheit. Die ganze Erscheinung hängt ohne Zweifel mit der

kirchlichen Reaction und den Angriffen der Geistlichkeit auf das Theater zusammen. Es lassen sich aber dabei zwei verschiedene Richtungen unterscheiden, welche zugleich auf eine Verschiedenheit des Ursprungs zurückweisen. Die eine, welche die Formen der classischen Tragödie annahm, läßt sich bis in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen, in denen einzelne Würdenträger der Kirche das Drama theils ganz zu unterdrücken suchten oder wie Silvio Antoniano, die Forderung stellten, daß dasselbe hinfort nur noch das Leben der Heiligen, mit Ausschluß der Frauen, behandeln solle. Blos die Darstellung älterer, in dem Rufe der Heiligkeit stehender Frauen wollte man darin etwa dulden. Wie wenig man dieser Forderung anfangs auch nachkam, so vermehrten sich doch später die Beispiele. Immer vermochte man ihnen nur in veränderter Form und mit verändertem Charakter Eingang auf der Bühne zu verschaffen, wofür eine sich bei Quadrio vorfindende Notiz bemerkenswerth ist, nach welcher die Passion unseres Herrn Jesus Christus von Curzio Fajani aus Viterbo (gest. 1580) in die Form einer Tragödie gebracht worden sei und bei ihrer Aufführung in der Kirche der Patri Serviti daselbst mehr als irgend eine andere Tragödie der Zeit gefallen habe.

Einen neuen Anstoß erhielten aber diese heiligen Tragödien durch die autos sacramentales und comedias divinas der Spanier, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien bekannt worden sein mochten und die man nun gleichfalls der Form der classischen Tragödie anzupassen versuchte. Die meisten von ihnen entsprechen, ihrem Inhalte nach, wohl diesen überhaupt mehr, als jenen. Wenn man den Andeutungen Quadrio's glauben darf, so scheint Jacopo Cicognini, der Vater des Andrea[1]), derjenige gewesen zu sein, welcher dieselben zuerst in der Form und im Geiste der spanischen comedias divinas, aber in Prosa verfaßte und in Aufnahme brachte. „Diese Werke, heißt es hier nämlich von seinen Il Martirio d. S. Agata (1624), La celeste guida (1625) und Il trionfo di David, gaben der dramatischen Dichtung in Italien den letzten Stoß, da das Beispiel dieses Mannes und die Autorität, welche er zu seiner Zeit besaß, Alles mit sich fortriß. Unzählig waren diejenigen,

[1]) A. a. O. III. S. 71.

welche ihm folgten." Ich glaube jedoch, daß sich diese Bemerkung nicht blos auf jene drei geistlichen Dramen, sondern auch noch auf verschiedene weltliche Dramen bezieht, welche von diesem Dichter im Sinne der Spanier geschrieben worden sein dürften.

Von den Dichtern, die sich der classischen Form und der metrischen Behandlungsweise bei diesen Stücken bedienten, mag Giuseppe Mozzagrugno genannt werden, weil er, um die geistlichen Spiele von den weltlichen zu unterscheiden, die Bezeichnungen Act und Scene verbannen wollte und sie mit denen von applauso und motto und von parte und avvenimento vertauschte, was aber keinen besonderen Anklang fand.

Als einer der bedeutendsten Autoren der geistlichen wie der weltlichen Tragödie im classischen Style und als der weitaus fruchtbarste zugleich, muß der Jesuitenpater Ortensio Scamacca (1562 in Lentino geb., 1648 gest.) genannt werden. Er hat über 50 Tragödien verfaßt, von denen 15 Bände durch den Abate Martino la Farina in Palermo (von 1634—1638) herausgegeben worden sind. Später scheinen, nach Quadrio, noch verschiedene andere Tragödien unter seinem Namen erschienen zu sein. Letzterer sagt, daß er sich, was die dramatische Form betrifft, die griechischen Tragiker, was die metrische Behandlung angeht, die Petrarkische Schule zum Vorbilde nahm, mit letzterem aber ihrer Würde Abbruch gethan habe. Nichtsdestoweniger verdiene er großes Lob, welches ihm auch Mongitori, Allacci, Martelli und Crescembini zu Theil werden lassen. Bei dieser Bedeutung, welche ihm nicht nur seine Zeit, sondern auch noch die Folgezeit gab, ist das wegwerfende Urtheil Klein's über ihn wohl kaum ganz gerechtfertigt, wenn heute auch keines seiner Stücke etwas mehr, als ein literarisches Interesse beanspruchen dürfte.

Besondere Aufmerksamkeit ist immer dem geistlichen Schauspiele Adamo des Schauspielers Giov. Battista Andreini, der sich fast in allen dramatischen Formen versuchte, zu Theil geworden[2]),

---

[1]) Allacci in seiner Dramaturgia S. 435 behauptet dagegen, daß sie alle von dem Abate la Farina herausgegeben worden seien. Palermo 1634—38.

[2]) Es wurde im Jahre 1613 dargestellt und erschien in einer der Maria de' Medicis gewidmeten illustrirten und mit dem Bildniß des Autors versehenen Ausgabe zu Mailand. Quadrio gibt 1617 als das Erscheinungsjahr an.

theils wegen der Beliebtheit ihres Verfassers, theils wegen der Beziehungen, in welche sie einige Gelehrte, Voltaire an ihrer Spitze, mit Milton's Verlorenem Paradies gebracht. Magnin weist mit Recht darauf hin, daß sich die Aehnlichkeiten beider auch aus dem Gegenstand selbst schon genügend erklären lassen.

Von den weltlichen Tragödien der akademischen Richtung seien noch Prospero Bonarelli della Rovere, der Conte Carlo de' Dottori und der Cardinal Giovanni Delfino hervorgehoben.

Prospero Bonarelli, der uns bereits vom Lustspiele her bekannt ist, schrieb auch die Trauerspiele: Il Solimano (Fir. 1620) und Il Medoro innamorato (Roma 1645). Besonders die erste dieser beiden Tragödien hat den Ruf des Dichters begründet. Der dramatische Werth ist gering, die Vorzüge liegen mehr in den lyrischen und epischen Partien der Dichtung, in denen sich der Geist Rucellai's und Tasso's abwechselnd spiegelt. Obschon das Interesse des Dichters an seinem Gedicht ein überwiegend formales war, bricht doch hier und da eine größere Gefühlswärme aus den mit edler Anmuth geschilderten Liebesscenen hervor[1]).

Der Conte Carlo de' Dottori, geb. zu Padua 1624, gest. 1686, schrieb zwar nur ein einziges Drama, die Tragödie L'Aristodemo, die aber immer von den Literarhistorikern bevorzugt worden ist, obschon fast alle über den lyrischen Styl derselben klagen. Auch wird die dramatische Wirksamkeit der Handlung durch ein überwucherndes Nebenmotiv beeinträchtigt.

Bedeutender ist die Cleopatra des Giov. Delfino, geb. 1617 zu Venedig, gest. 1699 zu Udine. Er schrieb in seiner Jugend vier Tragödien Cleopatra, Lucrezia, Creso und Medor, die erst im Theater des Maffei zum Druck gelangten.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts starb die classische Tragödie immer mehr ab. Das Theater wurde jetzt völlig von den nach spanischen Mustern geschriebenen Schauspielen, die unter dem Einflusse des Stegreifspiels immer mehr entarteten und von diesen letzteren beherrscht. Aber auch die commedia dell' arte gerieth mit der Schauspielkunst in Verfall. Erst gegen Ende des Jahrhunderts strebte man die Hebung des Theaters wieder ernstlicher an.

[1]) Klein gibt (a. a. O. IV. 1. 13) eine ausführliche Beschreibung des Inhalts.

Der Impuls ging von der Schauspielkunst aus, die es hauptsächlich zu Falle gebracht. Allein man suchte das Heil grade in denjenigen Stücken, deren Leblosigkeit diesen Fall nicht zu hindern vermocht hatte. Es war der Schauspieldirector Pietro Cotta, welcher den an sich löblichen Versuch machte, seine Kunst durch die Wiederaufnahme des regelmäßigen Dramas emporzurichten. Der Aristodemo des Dottori war dasjenige Stück, wit welchem die neue Aera eröffnet wurde. Trotz des Beifalls, welchen man ihm entgegenbrachte, würde dieser Versuch jedenfalls ohne nachhaltigen Erfolg geblieben sein, wenn ihm nicht die Uebersetzungen der Dramen Corneille's und Racine's zu Hülfe gekommen wären. Das italienische Drama überwand den spanischen Einfluß, um sich dafür dem französischen zu unterwerfen.

X.

Die Entwicklung der Schauspielkunst und des Bühnenwesens.

Die verschiedenen Arten der Schauspieler. — Venedig: Cherea; Beolco Ruzzante; Die Zardinieri, Virtuosi, Ortolani und Sempiterni. — Florenz: Die Gesellschaften del Diamante und Bracone, della Cazzuela und I Fantastichi. — Siena: Die Rozzi, Intronati und Insipidi. — Ferrara: Clarignano di Montefalco und Battista Verrato. — Juan Ganassa. — Frauen auf der Bühne. — Die Comici Confidenti und Gelosi. — Die Comici uniti. — Flaminio Scala; Andriano Valerini; Francesco und Isabella Andreini. — J. B. Andreini und die comici fedeli. — Tiberio Fiorillo. — Einführung der italienischen Oper in Paris. — Italienisches Theater daselbst. — Verfall der Schauspielkunst. — Francesco Calderoni. — Pietro Cotta. — Gesang: Die Falsetisten; Sänger und Sängerinnen; die Castraten. — Der Tanz. — Decorateurs und Maschinisten. — Die Bühne; Decorationen und Ingegni. — Coulissen, Verwandlung, Beleuchtung. — Erste Impresarii. — Theaterbauten und Architekten. — Theatereinrichtungen, Eintrittspreise, Gagen, Aufwand.

Der in diesem Abschnitte vorliegende Gegenstand hat zwar schon vielfach berührt werden können, doch wird noch manches im Einzelnen zugefügt und das Einzelne im Gange der Entwicklung des Ganzen dargestellt werden müssen.

Die Stegreifspieler, von Ingegneri[1]) istrioni della gazetta genannt, treten auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht in die Helle der Geschichtschreibung. Dafür sehen wir jetzt zu den uns von früher bekannten Schauspielerverbindungen, neue Vereinigungen, compagnie und brigate, treten, die sich wohl auch mit der Darstellung der alten sacre rappresentazioni befaßten, aber mehrentheils einen überwiegend weltlichen Charakter (brigate profane) annahmen. Freilich machten ihnen die früheren Gesellschaften, selbst die von geistlichem Charakter, dafür wieder auf ihrem Gebiete Concurrenz. Erst später traten die Akademien hinzu, von denen vorausgreifend schon früher die Rede war. Die Höfe, an denen wohl anfänglich nur die Cavaliere und Beamten gespielt, hatten, wie wir gefunden, sehr bald fremde Talente, wohl auch Erwerbsschauspieler dazu heranziehen müssen. Fest engagirte Gesellschaften der letzteren scheinen sie bei Beginn des 16. Jahrhunderts noch nirgend besessen zu haben. Später bedienten aber auch sie sich jener compagnie und brigate, die wenigstens zum Theil Erwerbsschauspieler sein mochten.

Irrig würde es sein, wenn man glaubte, daß nur die Stegreifspieler damals Erwerbsschauspieler gewesen seien. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß schon jener Cherea gleich anfänglich gegen Vergütung spielte. Die Seite 621 ausgehobene Stelle: „E da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal e Cai di X. per recitar dite comedie“ — weist darauf hin. Bestimmter noch ist es von der Gesellschaft de' Rozzi anzunehmen, die Leo X. alljährlich nach Rom von Siena berief. Im Jahre 1512, als Cherea nach längerem Verbot das Komödienspiel wieder aufnahm, stand er zwar im Dienste eines venetianischen Großen, doch ist es nicht wahrscheinlich, daß er diese Spiele, die nur in den Häusern der Vornehmen stattfanden, unentgeltlich übernommen und ausgeführt habe. Zu dieser Zeit gab es in Venedig schon eine Gesellschaft, I Zardinieri, welche aus

[1]) Im Discorso della Poesia rappresentative. (Ferrara 1598), wo es heißt: Le commedie per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezate se non quando suntuosissimi intermedj ed apparati di eccesiva spesa le rendono raguardevoli. E di ciò sono stati cagione gli istrioni mercenarj, detti altre volte della Gazetta, i quali colla lunga industria e col continuo esercizio hanno ridotto il ridicolo al segno . . .

lauter Edelleuten bestand, was aber keineswegs zu bedingen braucht, daß sie ihre zum Theil mit großem Aufwand verbundenen Spiele ohne jede Entschädigung von Seiten der Zuschauer oder Festgeber zur Ausführung brachte. War die Gesellschaft des Beolco Ruzzante (Seite 627) doch gleichfalls aus Edelleuten zusammengesetzt, die sicher nur gegen Entschädigung spielten, da Beolco ohne Vermögen war. Findet man doch auch später noch Edelleute unter den großen Gesellschaften herumziehender Erwerbsschauspieler. Gleichzeitig mit den Zardinieri spielten in Venedig I Virtuosi und Gli Ortolani. Später traten I Sempiterni hinzu.

Zu welcher Zeit Cherea sich hier mit Fra Arminio, dem Organisten von San Marco, und dem Valerio Zuccato von San Moise zu theatralischen Unternehmungen vereinigte, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Nach Sansovino würde es erst nach seiner Rückkehr von Rom gewesen sein können. Zu dieser Zeit machten sich noch Juan Polo und Antonio da Molina, genannt Burchiella, der auch im Geiste Beolco's gedichtet haben mag, um die theatralische Kunst in Venedig verdient. Etwas später zeichneten sich Lodovico Dolce und Andrea Calmo hier aus.

In Florenz erlangten unter den weltlichen Gesellschaften zunächst die del Diamante und del Broncone, besonders für das Possenhafte größeren Ruf. Später trat die compagnia della cazzuola hervor, welche nach Vasari in den 20er Jahren die Stücke des Bibbiena, des Ariosto, des Machiavelli und vieler Andren zur Darstellung brachte. Ihr zur Seite ging die Gesellschaft der Fantastichi, durch die Aufführungen der Lustspiele des Cecchi, des Gelli u. A. berühmt. Diese Gesellschaften dürften wohl schon als reine Erwerbsschauspieler zu betrachten sein. — In Bologna trat die Gesellschaft der Annuvolati hervor. — In Siena zeichneten sich vor Allem die Verbindungen und späteren Akademien der Rozzi, Intronati und der Insipidi aus. — Am Hofe zu Ferrara glänzten hauptsächlich die Schauspieler Clarignano di Montefalco und Battista Verrato. Beide wurden die Roscius ihrer Zeit genannt; unter dem es nun einmal das Pathos der Italiener nicht that. Ersterer spielte in verschiedenen Dramen des Giraldo Cintio, so 1541 in dessen Orbecche und 1545 in dessen Egle. Verrato, aus Ferrara gebürtig, ist uns bereits aus einer Darstellung des Sfortunato des Agostino

Argenti (1567), sowie aus den mit seinem Namen bezeichneten Streitschriften des Guarini bekannt. Quadrio rühmt an ihm die natürliche Beredsamkeit, die Anmuth und Würde der Erscheinung, die Klarheit und den Wohllaut der Stimme und eine seltene Grazie des Ausdrucks. Er soll nicht minder bedeutend im Tragischen, wie im Komischen gewesen sein, und bereiste ganz Italien und Frankreich mit großem Erfolg. Auch soll er ein kleines Werk über die Schauspielkunst geschrieben haben. Kein Geringerer als Tasso verfaßte die Grabschrift für das ihm in der Kirche S. Spirito zu Ferrara errichtete Denkmal. Cintio rühmt noch außerdem einen Schauspieler Fabio in komischen Rollen; Ghilani einen anderen Komiker, Namens Leccio Fedele, der um 1560 geblüht haben müßte.

Zu dieser Zeit gab es schon länger herumziehende Truppen eigentlicher Erwerbsschauspieler. Bereits 1548 hatten die italienischen Kaufleute in Lyon zu dem Feste, welches diese Stadt dem König Heinrich II. und der Maria di Medicis gab, eine Truppe italienischer Schauspieler berufen können, welche die Komödie des Bibbiena hier spielte. Der erste Theaterunternehmer, der aber namentlich angeführt wird, ist der uns schon bekannte Juan Ganassa. Er spielte mit seiner Truppe 1570 zu Paris, kurze Zeit später auch in Madrid. Um diese Zeit, und wahrscheinlich schon früher, stand auch Flamminio Scala an der Spitze einer Gesellschaft, die sich die Accesi nannte.

Die Angabe Pietro Maria Cecchini's, daß vor 1560 schwerlich Frauen auf der Bühne erschienen seien, wird schon dadurch widerlegt, daß im Jahre 1492 eine Sängerin in einer farsa oder festa teatrale des Jacopo Sannazaro bei dem Prinzen von Calabrien die Rolle der Freude sang, daß ferner zur Zeit des Cherea in Venedig eine Schauspielerin, Polonia, glänzte, welche sich später mit dem oben erwähnten Valerio Zuccato verheirathete. Auch weiß man aus Briefen Machiavelli's, daß um 1526 die floreninische Sängerin La Barbara durch Italien Triumphe feierte.

Es ist allerdings wahrscheinlich, daß es erst der Gesang war, welcher die Aufnahme der Frauen auf der Bühne vermittelte, doch spielten bereits in der Truppe der Accesi, und in den Frankreich in den 70er Jahren bereisenden Gesellschaften die Schauspielerinnen eine bedeutende Rolle. Sie nahmen, wie damals die Schauspieler über-

haupt, noch eine geachtete gesellschaftliche Stellung ein. Waren doch diese Truppen zum größeren Theil aus den besseren Klassen der Bevölkerung hervorgegangen. Noch immer war der Adel unter ihnen vertreten. Die Angriffe, welche das Theater und die Schauspieler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfuhren, ließen sie nur um so ängstlicher auf Sitte, Anstand und Frömmigkeit achten. Besonders geschah dies von Seite der Frauen. Der Inhalt der dargestellten Stücke und die Rollen, die ihnen darin zufielen, stimmten zwar wenig damit überein, doch wird man berücksichtigen müssen, daß in derartigen Spielen die Rollen der Frauen gegen die der Männer zurückstanden und wie in einigen Stücken des Beolco und in der Mandragola auf nur wenige Scenen beschränkt waren. Auch wurden die leichtfertigen Weiber, insbesondere die Kupplerinnen, bis Ende des 17. Jahrhunderts von den Darstellern des Scaramuccia, Arlecchino und Pedrolino gespielt. Ueberhaupt aber war der Verkehr und der Ton der Unterhaltung zwischen den Verheiratheten in Italien von jeher ein freierer, und junge Mädchen wurden nicht in's Theater geführt. Die Frauen, welche der Bühne einen ganz neuen Reiz zuführten, haben zu jener Zeit wohl auch wesentlich zur Verfeinerung des Lustspieltons, sowie überhaupt zur Verfeinerung der Schauspielkunst beigetragen. Erst später sollten sich auch die Gefahren und die Uebelstände herausstellen, welche sie mit sich brachten. Die Vertheidigungsschriften[1]), mit denen die Schauspieler in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hervortraten, lassen erkennen, daß das Urtheil über sie sich zu dieser Zeit schon geändert hatte und sie selbst ihrer Sache nicht so sicher mehr waren. Schon 1583 trat der Theaterdirector Adriano Valerini aus Gewissensscrupeln von seiner Truppe zurück und Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, wurde um 1624 in einem groben Büßergewande todt in seinem Bette gefunden.

[1]) Die berühmtesten Schriften dieser Art sind: La saggia Egiziana, ein Dialog in Versen zum Lobe der Schauspielkunst von J. B. Andreini (Fir. 1614). — Lo specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta vivo l'imagine della comedia quanto vaga e diforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene von J. B. Andreini. (Fir.) — Il teatro celeste von demselben. (Fir.) — Discorso intorno alle comedie, comedianti e spettatori von Pietro Maria Cecchini. (Fir. 1614.) — La supplica discorso familiare, intorno alle comedie von Niccolo Barbieri.

Im Jahre 1572 durchzogen, wie man jetzt weiß, neben verschiedenen anderen zwei italienische Schauspielergesellschaften Italien und Frankreich, welche eines großen Rufs genossen, die der comici confidenti und die der comici gelosi. Jene scheint die ältere gewesen zu sein. In ihr glänzte vor Allem Maria Malloni unter dem Namen der Celia. Sie war berühmt als Sylvia in Tasso's Aminta. Neben ihr theilten sich Bernardino Lombardi und Fabrizio de Fornaris, den wir schon kennen lernten, dieser als Capitano Coccodrillo, in den Beifall des Publicums. Beide versuchten sich auch als Dichter. Bei den Gelosi erwarben dagegen der Amoroso Orazio Nobili, Adriano de Veterini, als Aurelio, Lucio Burchiella, als bolognesischer Dottore und Lidia aus Bagnacavallo Beifall und Ruhm.

Im Jahre 1574 vereinigten sich diese beiden Gesellschaften und nahmen den Namen der comici uniti an. Da die Confrèrie de la passion es aber durchsetzte (1576), daß diese ihre Vorstellungen in Paris aufgeben mußten, so fielen sie wieder und zwar in drei Gesellschaften auseinander. Flaminio Scala stellte sich jetzt an die Spitze der Gelosi (seine Reform der commedia dell' arte fällt wahrscheinlich in diese Zeit) und Andriano Valerini an die der Comici uniti. Doch auch die Confidenti bestanden noch fort. Die Gelosi spielten abwechselnd in Paris und Italien. Hier war Florenz ihr hauptsächlichstes Domicil. Flaminio spielte anfänglich den Amoroso, ein junges Mädchen, Namens Prudenza, die Liebhaberin. Giulio Pasquati aus Padua war vortrefflich als Pantalon und Magnifico; Gabriello aus Bologna wurde der Schöpfer des Francatrippa; sein Landsmann Simone brachte den Arlecchino in Aufnahme; Girolamo Salimbeni aus Florenz war beliebt als Zanobio, der Rolle eines alten Spießbürgers aus Piombino; Silvia Roncagli aus Bergamo vortrefflich als Franceschina im Fach der Soubretten; der Bolognese Lodovico excellirte als Dottore Graziano. Die Hauptzierden der Gesellschaft aber waren Francesco Andreini und Isabella, seine bewunderte Gattin. Ihnen werde daher eine kurze nähere Betrachtung zu theil.

Francesco Andreini aus Padua spielte anfänglich die Rolle des Amoroso, später die des Capitano Spavento, die ihn besonders berühmt machte. Er verband mit einem ungewöhnlichen Sprachtalent

eine vortreffliche Bildung. Der Tod seiner Gattin Isabella (1604) führte die Auflösung der Truppe der Gelosi herbei. Wie Flaminio Scala zog auch er sich jetzt ganz in's Privatleben zurück. Beide blieben aber noch schriftstellerisch für die Bühne thätig. Jener schrieb seine Canavasi, dieser seine Bravure del capitano spavente (Venez. 1609). Auch Isabella wurde in Padua (1562) geboren. Eine hochstrebende Seele, war sie schon als Kind von dem Verlangen erfüllt, sich unsterblich zu machen und hatte, wie Quadrio sagt, kaum schreiben gelernt, als sie auch schon ihre boscheria: La Mirtilla verfaßte. Sie studirte Philosophie und wurde später in Padua zum Mitglied der Accademia dell' Intinti ernannt. Im Alter von 16 Jahren betrat sie in Florenz zum ersten Male die Bühne. Noch in demselben Jahr vermählte sie sich mit Francesco Andreini und gab ein Jahr später ihrem kaum minder berühmten Sohne Giambatt. Andreini das Leben. Sie galt unbestritten für die erste Schauspielerin ihrer Zeit, zugleich aber auch für ein Muster edelster Weiblichkeit. Sie nahm auf der Bühne zunächst den Namen Accesa (Amorosa) an, welchen sie später mit dem der Isabella vertauschte. 1604, auf der Rückreise von Paris nach Italien, starb sie zu Lyon an den Folgen einer zu frühen Entbindung. Die edelsten Frauen der Stadt waren an ihrem Krankenbette hülfreich und thätig gewesen; die Schöppen schickten zu ihrer Leichenfeier ihre Banner- und Stabträger, die Kaufmannschaft folgte mit brennenden Fackeln dem Sarge der jetzt ebenso betrauerten wie vorher bewunderten Künstlerin. Ihr Gatte errichtete ihr ein Denkmal, in dessen Grabschrift es heißt: „religiosa, pia, musis amica et artis scenicae caput, hic resurrectionem expectat.“ Die von ihr hinterlassenen Gedichte und Briefe erschienen gesammelt als Rime und als Lettere und erlebten beide viele Auflagen.

Nach Auflösung der Truppe der Gelosi, deren Mitglieder theils zu den Confidenti, theils zu den Comici uniti übergingen, bildete sich eine neue Truppe, die Comici fedeli, an deren Spitze 1605 der Sohn Isabella's, G. B. Andreini, trat. Die vorzüglichsten Darsteller derselben waren Giov. Paolo Fabri, Niccolo Barbieri, welcher die Rolle des Beltramo schuf und 1625 das Directorium dieser Truppe übernahm; die schöne Verginia Ramponi, aus Mailand gebürtig, welche seit 1601 Andreini's Gattin

wurde; der Ferrarese Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, dessen 1624 erfolgter Tod schon berührt worden ist, und dessen Gattin Margherita Luciani. Auch Niccolo Zecha, der Bertolinospieler, gehörte später dieser Truppe noch an.

Giov. Batt. Andreini's Lebensschicksale sind bereits wiederholt berührt worden. Es bleibt nur nachzutragen, daß er nach dem Tode der schönen Verginia, für die er seine Tragödie La Florinda geschrieben, nach der sie sich auf der Bühne genannt hat, sich zum zweiten Male mit Lidia, einer anmuthigen Darstellerin seiner Truppe, verheirathete. Er hat sich in fast jeder Gattung der dramatischen Dichtung versucht und eine Menge Stücke von meist nur untergeordnetem Werthe für die Bühne verfaßt. Bei seinem Bestreben, die Sittlichkeit und Kirchlichkeit des Schauspielerstandes gegen die auf ihn gerichteten Angriffe zu vertheidigen, von welchen schon oben die Rede war, kann es nicht Wunder nehmen, daß er sich unter anderem auch im geistlichen Drama versuchte. Sein Adamo hat von allen seinen dramatischen Dichtungen wohl am meisten Aufsehen erregt. Dies erklärt sich zu seiner Zeit schon aus dem Umstand, daß er dieses Stück in einer merkwürdigen, von Proccacini illustrirten Ausgabe im Jahre 1613 der Königin Maria von Medicis widmete und diese ihn zum Danke dafür mit seiner Truppe nach Paris berief. Andreini blieb hier bis zum Jahre 1618, kehrte aber 1621 wieder zurück. 1625 versetzte ihn der Tod seines Vaters in eine so melancholische Stimmung, daß er der Bühne zu entsagen beschloß. Das Leben übte jedoch bald sein Recht wieder aus. Er blieb an der Spitze der Truppe, welcher er bis 1652 vorstand. Die Directionszeit Andreini's, welche fast ein halbes Jahrhundert umfaßt, umschließt eine der glänzendsten Epochen der italienischen Schauspielkunst, zugleich aber auch schon den beginnenden Verfall derselben. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß Andreini selbst zu dem letzteren beitrug. Ein Stück, wie seine Centaura, läßt es deutlich erkennen.

Im Jahre 1639 wurde eine neue Truppe nach Paris berufen, an deren Spitze Tiberio Fiorillo gestanden zu haben scheint. Jedenfalls gehörte derselbe ihr an und erregte Aufsehen als Scaramuccia. Der Sohn eines Cavallerieoffiziers, in Neapel geboren, muß er sehr bald in seinen Verhältnissen heruntergekommen sein

da er mit 25 Jahren im Dienste der ersten Schauspielerin einer damals in seiner Vaterstadt spielenden Truppe stand. Er hatte bei einem Hochzeitsfeste, welchem er beiwohnte, etwas mehr, als nöthig getrunken und sich hierbei gegen eine der Brautjungfern, die Tochter der Wäscherin seiner Herrin, einige Freiheiten erlaubt, welche der Sitte der Zeit widersprachen. Die Mutter der also in ihrer Ehre Verletzten bestand nun darauf, daß Fiorillo diese wieder herstelle, indem er das Mädchen heirathe. Fiorillo, der sich des ganzen Vorganges nicht zu erinnern wußte, machte, der angedrohten gerichtlichen Klage zu entgehen, gute Miene zum bösen Spiel, welches sich auch rasch in ein glückliches verwandeln sollte. Das Glück war ihm eben im Trunke gekommen, denn diese nothgedrungene Heirath bestimmte ihn, mit seiner jungen Frau zur Bühne, d. i. von Erfolg zu Erfolge zu gehen, sie als Marinetta, er als Scaramuccia, dessen wundersame Thaten und Streiche Angelo Constantini in seinem: „La vie, amours et actions de Scaramouche" verherrlicht und verewigt hat.

Eine andere Truppe, welche kurze Zeit später der Cardinal Mazarin zur Einführung der italienischen Oper nach Paris berief, war aus Schauspielern und Sängern zusammengesetzt, unter denen Gabriella und Giulia Locatelli, sowie Margherita Barcolasti glänzten. Konnte schon das Schauspiel seit lange nicht mehr ohne die commedia dell' arte bestehen, so vermochte jetzt diese selbst wieder ohne die Beihülfe der Oper und des Ballets nicht mehr recht auszukommen.

Im Jahr 1653 kehrte die Truppe Fiorillo's wieder nach Paris zurück, wo sie nun fest blieb und abwechselnd mit der spanischen Gesellschaft, von welcher schon S. 388 die Rede war, im Theater du Petit Bourbon und später im Palais Royal mit der Molière'schen Truppe spielte.

Die Nachrichten, die wir über die Entwicklung der italienischen Schauspielkunst haben, verdanken wir hiernach größtentheils ihrem Zusammenhang mit dem Pariser Theater[1]). Einzelne Nachrichten liegen sowohl aus Italien, wie aus Deutschland vor, welche zum Theil schon Berücksichtigung im VIII. und IX. Abschnitte fanden. So hebt Quadrio unter den berühmten Schauspielerinnen des 16. Jahr-

[1]) Die Quellen dafür sind bereits S. 626 u. 637 angegeben.

hunderts noch die Armani, mit dem Beinamen La dotta, und die Vittoria Pissimi hervor. Jene aus Venedig gebürtig, ausgezeichnet als Schauspielerin, Dichterin und Sängerin, soll um 1570 geblüht haben; diese, in Ferrara geboren und um 1579 auf der Höhe ihres Rufs, soll vortrefflich in komischen Rollen gewesen sein.

„Um das Jahr 1680", heißt es bei Riccoboni[1]), „fehlte es schon durchaus an guten Darstellern. Es gab keinen Amoroso von Geschmack und Bildung mehr, keine Schauspielerinnen, welche nach Wissen trachteten, keinen Arlecchino, der mit natürlichem Talente auch Kenntnisse verband. Zaccagnino und Truffaldino verscheuchten ihn aus Italien, Trivolino und Domenico Biancolello verschlossen ihm in Frankreich die Thür. Es gab nur eine einzige Truppe in Italien, welche zu dieser Zeit des Verfalls die Bescheidenheit der Natur auf der Bühne vertrat, auch sie verließ aber dieses Land, um an den Höfen von München, Brüssel und Wien ihr Glück zu versuchen." Es war die Truppe des Francesco Calderoni, gen. Silvio, dessen Enkelin später die Gattin Luigi Riccoboni's wurde. Aus dieser Truppe ging ein junger Mann, Pietro Cotta, gen. Celio, hervor, welcher, wie wir schon sahen, den ersten Versuch einer Reform der Bühne zu Gunsten des classischen Dramas wagte. Der Pastor fido, Aminta, Aristodemo von Dottori und andere Dramen führte er auf die Bühne zurück oder auf ihr ein. Dies geschah unter den Einwirkungen des jetzt in voller Blüthe stehenden französischen Dramas, von dessen Meisterwerken bereits Uebersetzungen in Italien erschienen waren. Allein dieser Versuch, der zunächst noch ganz isolirt blieb und nur eine geringe Theilnahme weckte, gehört bereits der dramatischen Entwicklungsgeschichte des nächsten Zeitraumes an, wogegen ich hier noch einen Blick auf die Entwicklung des dramatischen Gesanges und Tanzes zu werfen habe.

Schon seit lange hatte sich in Italien das Drama beider als Schmuck bedient. Sie hatten aber allmählich die Herrschaft der Bühne fast völlig an sich gerissen, was nicht am wenigsten den Verfall der dramatischen Dichtung herbeigeführt hat. Zuerst war ihnen das regelmäßige Schauspiel erlegen, das nur vorübergehend durch die nach spanischen Vorbildern auf starke Erregungen und Spannung

---

[1]) Histoire du théâtre etc. I. S. 73.

hinarbeitenden Dichter wieder etwas aufgelebt war. Endlich mußte ihnen aber auch noch die commedia dell' arte, die sie hierin unterstützt hatte, weichen, und zwar um so rascher, als diese immer geist- und geschmackloser wurde. Das Interesse wendete sich fast ausschließlich der Oper oder vielmehr den Gesangs- und Tanzkünsteleien, sowie dem Ausstattungsprunke zu, welchen dieselbe unter der Herrschaft der Sänger und Maschinisten fröhnte.

Anfänglich scheint der Gesang auf der Bühne, wie in der Kirche, nur durch männliche Stimmen ausgeführt worden zu sein. Der Discant und Alt war durch Knaben- und durch Falsettstimmen vertreten. Die Kunst des Falsettirens war auf den höchsten Gipfel gebracht. — Die Aufnahme der Frauenstimme ging ohne Zweifel von der Pflege aus, welche Musik und Gesang in den Häusern der Vornehmen und Gebildeten fanden. Auch Frauen nahmen hier daran Theil. Die Schönheit, der Reiz der weiblichen Stimme wurde empfunden. Sie wagte sich jetzt an die Oeffentlichkeit, was durch den in Aufnahme gekommenen monodischen Gesang noch gefördert wurde. So traten die weiblichen Stimmen zunächst als Sologesang im Zwischenspiel, bald aber auch in Verbindung und in Wechselwirkung mit anderen Stimmen auf der Bühne hervor. In demselben Maße, als der Gesang mehr in das Drama drang, erschienen auch mehr und mehr bedeutende Sängerinnen. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts gab es schon eine große Zahl Frauen, welche den Männern den Ruhm des Gesanges streitig machten. So zeichneten sich bei den Festspielen des Cavalieri (1591) die Damen Vittoria, Luccia und Margherita aus, so neben Jacopo Peri, Giulio Caccini, Honofrio Galfreducci, Melchior Palontrotti, Francesco Rasi und Antonio Brandi die berühmte Vittoria Archilei, sowie etwas später Caccini's Tochter Franceschina, Giulia und Vittoria Lulli, die Adriana Baroni und ihre Tochter Leonora, l'Ipolita, la Moretti, Margherita Costa, Cecca della Laguna u. A.

Sänger und Sängerinnen wurden zur Zeit Leo's X. die Mignons der Großen und Kirchenfürsten. Die Moretti stand in dem Dienst des Cardinal Borghese, die Ippolita in dem des Cardinal Montalto und der berühmte Sänger Vittorio

Loreto[1]) wurde von dem Cardinal Ludovisi in einer Weise gehegt, daß er den Genuß, diesen Sänger zu hören, kaum Anderen noch gönnen wollte. Ueber die Sängerinnen Francesca Cecca della Laguna aus Venedig und Margherita Costa aus Ferrara brach 1626 sogar ein sehr anstößiger Streit aus. An der Spitze der Costisten stand Mario Chigi, der Bruder des nachmaligen Papstes Alexander VII., an der der Cecchisten Fürst Aldobrandini[2]).

Es war zu der Zeit, da die Falsettisten, welche sich noch immer in der Kirche behauptet hatten, durch die jetzt in Annahme gekommenen Castratenstimmen völlig verdrängt worden waren. 1625 starb der letzte Falsettist der päpstlichen Kapelle, Giovanni de Sanctos. Es ist wahrscheinlich, daß man zuerst im Oriente, wo das Verbrechen der Castrirung seit lange schon üblich war, zuerst auf die eigenthümliche Einwirkung derselben auf die Stimme solcher Verstümmelten aufmerksam wurde. Möglich, daß es nun über Venedig Eingang in Italien fand. Doch weiß man nicht, zu welcher Zeit der erste Castrat in Italien als Gesangskünstler auftrat, wohl aber, daß 1601 in der Person des Pater (?) Girolamo Rossini aus Perugia ein solcher zuerst in der päpstlichen Kapelle Aufnahme fand. Es gab auch bald genug Feinschmecker (die „Orecchianti"), welche diese Stimmen nicht nur den Falsettisten, sondern selbst dem natürlichen Soprane und Alte der Frauen den Vorzug gaben, denen sie in der That gefährlich zu werden begannen. Im Jahre 1626 brachte die Fürstin Aldobrandini den zwischen Costisten und Cecchisten ausgebrochenen Streit, der durch einen Wettkampf der beiden Sängerinnen in der Oper La catena d'Adone von Ottavio Tronsarelli zum Austrag gebracht werden sollte, um dem hierbei voraussichtlichen Skandale vorzubeugen, dadurch zum Abbruch, daß sie das Auftreten beider verhinderte und die in Frage stehenden Rollen nun durch Castraten gesungen wurden. Im Jahre 1640 konnte Italien bereits die Höfe und die katholischen Kirchen der großen Städte Europa's mit Castraten versorgen.

Die musikalischen Erfolge, welche dieselben erzielten und der Gewinn, mit dem diese Erfolge verbunden waren, wurde besonders der

---

[1]) Siehe über ihn: Lindner, Zur Tonkunst. Berlin 1864.

[2]) Ambros, Geschichte der Musik. 4. Bd. S. 339.

Entwicklung der Oper verderblich. Er trug mit zur Demoralisirung und zu den Verirrungen derselben in's Geschmacklose bei. War es schon unnatürlich, diese Opfer der schnödesten Gewinnsucht oder des crassesten Aberglaubens (denn man betrachtete die Castration wohl auch, dem mönchischen Gelübde der Enthaltsamkeit gleich, als ein der Kirche geweihtes und darum Gott wohlgefälliges Werk), zu Vertretern von Gefühlen und Leidenschaften gemacht zu sehen, die in ihnen doch grade im Keime erstickt worden waren, so war es doch noch geschmackloser, sie als Repräsentanten männlicher Kraft, männlicher Tapferkeit im Gegensatze zu den schönen Altstimmen der Italienerinnen in den höchsten Stimmlagen singen zu hören.

Von jeher ist keine Kunst so sehr mit Lastern befleckt worden, als die theatralische. Die Italiener haben hierin aber selbst noch die Römer zu überbieten gewußt. Die Castration und der Umfang, den dieses Verbrechen bei ihnen gewann, wird ein ewiger Schandfleck in ihrer Sittengeschichte bleiben. Sie machten aber auch diejenige Kunst, welche mehr als jede andere mächtig ist, die Seele des Menschen über das Gemeine der Wirklichkeit zu erheben, zu einer Pflanzschule des Lasters und der Intrigue. Sie benutzten die Kunst des Gesanges dazu, dem Courtisanenthum einen neuen Reiz, eine neue Anziehungskraft zu verleihen. Neben den eigentlichen Gesangsschulen, durch die sich Italien in der Welt berühmt und um die Welt verdient machte, wucherten in Venedig, Turin, Mailand, Neapel, Rom, Bologna, auch solche empor, welche die Gesangsnovizen in den Künsten und in dem Berufe des Courtisanenthums ausbildeten, dessen ansteckendes Gift sich bald über fast alle Höfe Europa's verbreitete[1]). Dies ist freilich nicht sowohl der Natur und dem Charakter des italienischen Volkes, als der Mißwirthschaft, der es verfallen, zur Last zu legen. Auch machten sich alle übrigen Länder, welche diese Uebel begünstigten, an ihnen mit schuldig. — Wohl suchten einzelne Regenten denselben zu steuern, in welchem Sinne wohl auch das Verbot zu betrachten ist, welches Clemens XII. (1730—40) gegen das Auftreten von Frauen auf den römischen Bühnen erließ. Allein der Nutzen, welchen dasselbe auf der einen

---

[1]) F. W. Barthold, Die geschichtlichen Persönlichkeiten in J. Casanova's Memoiren. Berlin 1846. I. S. 48.

Seite hervorgebracht haben mag, ward reichlich dadurch wieder aufgewogen, daß nun das Castratenthum zu noch erhöhterem Ansehen und zur vollen Herrschaft über die Bühne gelangte.

Immer schon, und mehr, als in allen übrigen Ländern war bei den Italienern auch die auf die Schaulust berechnete Seite der theatralischen Kunst ausgebildet worden, daher sich bei ihnen die mimische Seite der Schauspielkunst, der Tanz und die Choreographie, sowie das Decorations- und Maschinenwesen zeitig entwickelt hatten. Tänzerinnen scheint es schon früh auf der italienischen Bühne gegeben zu haben. Der Tanz durfte den dramatischen Spielen bald eben so wenig fehlen, wie Musik und Gesang. Daher auch fast jede Schauspielergesellschaft eine Tänzerin und eine Sängerin hatte. Der Tanz bildete sehr bald die Grundlage der ganzen schauspielerischen Ausbildung, und besonders die Schauspielerinnen suchten immer bis zu einem gewissen Grad zugleich Tänzerinnen und Sängerinnen zu sein. Im 16. Jahrhundert war die Kunst des Tanzes in Italien zu solcher Entwicklung gebracht, daß die französische Jugend dahin wallfahrtete, um tanzen zu lernen. Zu Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte fast jedes Schauspiel am Schlusse des Actes seinen balletartigen Tanz (eine Moresca). Doch schon im Orfeo des Poliziano tritt er als dramatischer Bestandtheil auf. Als dramatischer Tanz scheint er anfänglich wohl immer vom Gesang begleitet gewesen zu sein. Wie sich die Sänger in den Zwischenacten oft selbst mit dem Instrument begleiteten, begleiteten wohl auch die Tänzer ihre mimischen Bewegungen selbst mit Gesang. Wenigstens wurde es als Neuheit befunden, daß Guarini Tanz und Gesang in seinem Pastor fido von einander getrennt hatte. Auch behielt das Ballet noch lange diesen Charakter (Singballet). Baltazarini, welcher das Ballet in Frankreich einführte, scheint ihm auch erst die selbstständigere Form gegeben zu haben. Von hier verbreitete es sich über fast alle Höfe Europa's.

Tanz, Auf- und Einzüge, Schaugepränge, Mummenschanz bildeten in Italien überhaupt den Schmuck jedes Festes und zwar schon lange, ehe sie Raum auf der Bühne gewannen. Die zeichnenden und die technischen Künste, Decorations- und Maschinenwesen, wirkten schon hierbei mit und erlangten eine hohe Ausbildung. Die bedeutendsten Künstler verschmähten es nicht, ihre Hand dazu dar-

zuleihen. Schon bei einer 1273 zur Feier der Freisprechung vom päpstlichen Banne in Siena veranstalteten Festvorstellung kamen Maschinen und mechanische Künste in Anwendung. Buonamico di Christofano hatte die Decorationen und Maschinen zu jener Darstellung der Hölle gefertigt, welche am 1. Mai 1304 auf Barken im Arno stattfinden sollte und einen so unglücklichen Ausgang nahm. Kein Geringerer als Brunelleschi erfand den kunstreichen Apparat einer von zwei Engelkreisen umschwebten Himmelskugel, von welcher der Erzengel Gabriel niederflog, die Florenz mit Bewunderung erfüllte und noch lange von den Berichterstattern mit Staunen besprochen ward. Auch Cecca machte sich in Florenz durch derartige Erfindungen beliebt und berühmt. Die Berichte der Zeit sind erfüllt von den Beschreibungen der Feste und Aufzüge, bei denen dergleichen Kunstwerke in Anwendung kamen. Von ihnen mögen hervorgehoben werden der Fronleichnamszug, welchen Pius II. 1482 in Viterbo abhielt; die Faschingsumzüge Lorenzo's de' Medici, bei denen der Maler Francesco Granacci sich in ungewöhnlicher Weise auszeichnete; der Carnevalszug, den Bartolomeo Benci zu Ehren der schönen Marietta Strozzi veranstaltet hatte, die Mailänder Feste, die Lionardo da Vinci durch seine Erfindungen verherrlichte, und bei deren einem, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Galeazzo mit Isabella (1483) das Himmelssystem dargestellt wurde, jeder Weltkörper, der sich der Braut näherte, sich erschloß und eine Gottheit hervortreten ließ, um zu ihrem Preise ein von Belliccioni verfaßtes Madrigal zu singen, — was aber wieder Alles in Schatten gestellt wurde durch die Festlichkeiten des Cardinals Riario, durch den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst und der zur Feier dieses Ereignisses in Florenz veranstalteten Feste, bei denen auch Andrea del Sarto mit thätig war.

Doch nicht nur bei kirchlichen und weltlichen Festen suchte das Machtgefühl der Großen sich in der Befriedigung der bewundernden Schaulust des Volkes zu genießen, auch wo es blutiger Ernst war, sonnte sich die Kraft und die Macht des Siegers darin. So hielt Alfonso der Große 1443 seinen Einzug in das bezwungene Neapel durch eine Mauerbresche der Stadt auf einem von vier weißen Pferden gezogenen vergoldeten Wagen mit einem ungeheueren Auf-

wand allegorischer Pracht. Derartige Triumphzüge kamen dann auch wieder beim Carneval als bloßes Schaugepränge in Aufnahme, selbst noch der Tod hielt seinen Triumphzug dabei.

Zur Zeit, da das Renaissancedrama eine Revolution des Schauspielwesens verursachte, war demnach das Decorations- und Maschinenwesen schon zu einer solchen Blüthe entwickelt, daß ihm diese mit Vortheil dienstbar werden konnten. Wohl aber war zu befürchten, daß es von der Entwicklung derselben allzusehr überwuchert werden möchte. In der That war schon das erste unter classischem Einfluß entstandene italienische Drama, Poliziano's Orfeo, in hohem Grade auf scenischen Prunk berechnet. Dies war es auch, was die mythologischen Schäferspiele so rasch bei den Großen und an den Höfen in Aufnahme brachte. Als etwas später die Darstellung von Uebersetzungen und Nachahmungen römischer Lustspiele versucht wurde, ward es sofort als Bedürfniß empfunden, dieselben mit Zwischenspielen zu umrahmen, die Gelegenheit zu scenischem Prunk und mechanischen Künsten boten. Diese Umrahmungen, diese Zwischenspiele wurden zu bald nur zur Hauptsache.

Die Bühnen, welche theils im Freien, theils in den Höfen der Paläste, später aber auch in Sälen aufgeschlagen wurden, mußten für die neuen Stücke natürlich eine andere Einrichtung erhalten, als die frühere Mysterienbühne. Man näherte sie der Bühne der Alten an. Bei dem ersten im Schlosse von Ferrara erbauten Theater waren die Sitze der Zuschauer amphitheatralisch geordnet, die Bühne selbst in zwei Theile getheilt, einen vorderen, das teatro, und einen etwas höher gelegenen hinteren Raum, den palco, zu welchem Stufen emporführten und der durch einen Vorhang verschlossen werden konnte, hinter welchem sich der Decorationswechsel vollzog. Auf jenem fanden die Gespräche, die Gesänge der Chöre, die Tänze statt. Zu beiden Seiten des teatro befanden sich Altane, von denen der eine für die vornehmen Zuschauer, der andere für das die Chöre begleitende Orchester bestimmt war. Der Gesang der Einzelpersonen wurde dagegen von Instrumenten begleitet, die hinter der Scene aufgestellt waren.

Die Prinzessin Isabella von Este, in ihrem Berichte über die Feste zur Feier der Vermählung des Herzogs Ercole mit Lucrezia Borgia (1502), gibt an, daß die amphitheatralischen Sitze, die sich

in 13 Reihen erhoben, durch zwei Gänge unterbrochen waren, welche den Zuschauerraum in drei Theile trennten, von denen der mittlere für die Frauen, die beiden seitlichen für die Männer bestimmt waren. Der Zuschauerraum selbst war von der Bühne durch eine mannshohe Brüstung getrennt.

In Florenz, sowie überhaupt in Toscana, erhielten sich während der republikanischen Zeit noch die theatralischen Vorstellungen im Freien. Später fanden sie aber auch hier, mit Ausnahme der volksthümlichen Stegreifspiele, die so, wie überall, nebenher liefen, in geschlossenen Räumen, sei es im palazzo ducale, im palazzo de' priori, dem Saale der accademia fiorentina oder in dem des spedale de' tintori statt.

Was die malerische Ausschmückung der Scene betrifft, so hat man die Decoration von den Ingegni, d. i. von den beweglichen Versatz- und Versenkungsstücken und Flugwerken zu unterscheiden, bei welchen die mannichfaltigsten Mechanismen zum Zwecke der Verwandlung angebracht wurden, und die bisweilen bis zu 100 Personen faßten, mit denen sie sich auf oder nieder bewegten. Sie spielten bei den Intermedien, den mythologischen Spielen, den Ballets und der Oper eine bedeutende Rolle. Die Decoration der Renaissancebühne war anfangs ohne Coulissen und von einem überwiegend architektonischen Charakter. Das Malerische lag hauptsächlich in der perspectivischen Behandlung, die damals noch den Reiz einer neuen Entdeckung hatte. Die Gegenstände, besonders die architektonischen, waren nicht auf die Fläche gemalt, sondern massiv doch in perspectivischer Verkürzung gearbeitet und dann übermalt. So heißt es schon von der Decoration bei der Aufführung der Calandra in Urbino: „Die Scene stellte eine schöne Stadt vor, mit Straßen, Palästen, Thürmen und Kirchen, die Straßen im Relief gearbeitet, die Perspektive aber noch künstlich durch Malerei unterstützt.“ So heißt es auch noch in einer Beschreibung der Decoration des teatro olimpico in Vicenza vom Jahre 1710: „Die Scene bietet den Einblick in drei praktikable Straßen dar, die perspectivisch behandelt sind, so daß die letzten Häuser derselben nicht über 2 Fuß wirkliche Höhe haben.“ Dies scheint mit geringen Abweichungen die Einrichtung aller damals im Lustspiel zur Anwendung gekommenen Decorationen

gewesen zu sein. Sabattini[1]) gibt an, daß es Decorationen mit von zwei oder drei verschiedenen Gesichtspunkten aus aufgenommenen Perspectiven oder auch dreifache von einem einzigen Gesichtspunkte behandelte Perspectiven gegeben habe. Obschon bei den Landschaften die Perspective auch eine große Rolle spielte und bei Gärten die geometrischen Anordnungen vorherrschten, so wurden sie doch um vieles freier und malerischer als die architektonischen Prospecte behandelt. Besonders wird dies von der Darstellung der Wolken, des Olymps, des Tartarus gerühmt. Die „maravigliosi"-Prospecte des Baldassare Peruzzi zu der Vorstellung der Calandra im Jahre 1514 zu Rom waren ohne Zweifel von überwiegend architektonischem Charakter, wogegen die im Jahre 1519 von Rafael zu den Suppositi gemalten Decorationen wohl einen freieren malerischen Charakter gehabt haben dürften. Daß Peruzzi der Erfinder der Theaterprospecte gewesen, wird dadurch widerlegt, daß schon bei der obenberührten Aufführung der Calandra in Urbino (1503—8) dergleichen verwendet wurden und nach der Beschreibung des Baldassare Castiglione an den Bischof Conossa zu Tricario von seltener Pracht gewesen sein müssen. In Ferrara zeichneten sich hierin Fino Marsigli, Brosone, Giov. da Imola, Pelegrino da Udine und Dosso Dossi aus; in Florenz etwas später San Gallo und Andrea del Sarto. Sie lieferten z. B. die Decorationen zu der im Jahre 1525 stattfindenden Aufführung der Machiavelli'schen Mandragola. San Gallo stellte auch 1526 die Bühneneinrichtung zur Clizia und 1536 zu dem Aridosio her. Nach ihnen traten Bronzino, Giambologna, Bernardo Buontalenti mit ihren Ingegni und Decorationen hervor[2]). Letzterer lieferte die Decorationen zu Tasso's Aminta. Der Dichter war, sie zu sehen, heimlich nach Florenz gekommen, und wurde so

---

[1]) In seinem 1638 erschienenen Buch: La maniera di fabriccare i teatri.

[2]) Nähere Auskunft hierüber gibt: Lasca, [Descrizione dell' apparato delle commedie ed intermedii, recitate in Firence nelle nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. (Fir. 1565.) — Mellini, Entrata e apparato per le nozze di Francesco I. (Fir. 1566.) — Cecherelli, Descrizioni di tutte le feste e mascherate per il carnevale di 1567. (Fir.) — B. de' Rossi, Apparato e intermedii per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici. (Fir. 1585). u. A.]

von Bewunderung ergriffen, daß er davon überwältigt den Maler umarmte. Nach den Plänen Buontalenti's wurde 1585 auch das neue Theater im Palaste der Uffizii gebaut.

Schon 1565 hatte die Akademie der Olympier von dem berühmten Architekten Palladio den Bau des unter dem Namen teatro olimpico bekannten Theaters beginnen lassen. Scamozzi, der es vollendete, errichtete in demselben Style ein kleines Theater in Sabbionetta bei Mantua, Palladio selbst, sowie Sansovino aber noch mehrere Theater in Venedig, in denen, nach Klein, die Gesellschaften der Sempiterni, Accesi und Calza spielten.

Der Zuschauerraum des teatro olimpico ist halbkreisförmig. Die Sitze steigen amphitheatralisch empor und schließen mit einer Collonade ab, deren Zwischenräume Logen bilden. Die Bühne ist in zwei Theile getheilt. Der vordere, welcher den Sprechplatz bildet, ist halbkreisförmig und von dem etwas höher gelegenen durch drei Arkaden getrennt, welche den Einblick in drei praktikable Straßen eröffnen.

Coulissen wurden, wie es heißt, zuerst um 1532 vom Architekten Serlio in Vicenza zur Anwendung gebracht. Das Problem der Verwandlung führte vermuthlich dazu. Diese wurde, wie Sabattini lehrt, auf verschiedene Weise herbeigeführt; theils indem man die Coulissen wie Vorhänge auf- und niederzog, theils die fächerartig übereinander gehefteten Coulissentheile hinauf- oder herabschlagen, oder sie auch an zwei aufrecht gestellten Cylindern in seitlicher Richtung abwinden ließ. Noch eine vierte Art der Verwandlung lernt man aus der Beschreibung einer Darstellung kennen, welche 1596 im Schlosse zu Nantes in Frankreich stattfand[1]), die aber ohne Zweifel auf Italien zurückweist. Hier waren die Decorationen auf Cylindern von fünfeckigen Basen befestigt, welche um eine Achse beweglich waren, so daß man mittelst derselben eine fünffache Verwandlung bewirken konnte. Diese Vorrichtung erinnert an die Periakten der griechischen Theater, die aber nur eine prismatische Form hatten, daher auch nur eine dreifache Veränderung zuließen. Die Verwandlung der Hintergründe nöthigte

---

[1]) Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. siècle en France. Paris 1869. S. 5.

wohl zuerst zur Malerei auf bloßen, verschiebbaren oder rollbaren Flächen.

Wie mangelhaft zu Sabattini's Zeit noch die Mechanik der Verwandlung der Decorationen war, beweist die von ihm gegebene Vorschrift, es immer so einzurichten, daß dieselben unter Begleitung geräuschvoller Musik oder während einer lärmenden Scene (auf der Vorbühne) stattfinde, damit man das störende Geräusch der Maschinen nicht so bemerke. Wahrscheinlich wurde während dieser Zeit die hintere Bühne durch den Vorhang geschlossen. Auch dies fand auf verschiedene Weise statt: theils indem man den Vorhang auf- und niederzog, sei es nun, daß er oben oder auch unten (wie bei den Römern) befestigt war, theils indem man ihn seitlich bewegte.

Wie wenig man bei der Malerei noch auf dramatische Wirkung sah, geht daraus hervor, daß man nicht nur lebende Gegenstände, Menschen und Thiere, auf die Prospecte malte, was nothwendig einen störenden, vielleicht selbst einen widersprechenden Gegensatz zu der bewegten Handlung der Scene bilden mußte, sondern auch gemalte Thiere auf dieser erscheinen ließ. Hierbei ist die Vorschrift Sabattini's bemerkenswerth, immer nur wenig bekannte Thiere hierzu zu wählen. Auch die Bewegungen der Wolken und des Meeres suchte man schon damals hervorzubringen. An Blitz und Donner fehlte es ebenfalls nicht. Allein dies lag noch ganz in der Kindheit; es würde uns heute fast läppisch erscheinen.

So lange die Schauspiele im Freien stattfanden, wurden sie nur bei Tageslicht dargestellt. Dies geschah anfangs auch selbst in geschlossenen Räumen. Allein das natürliche Licht reichte hier bald nicht mehr aus. Nachdem man aber nur einmal zur künstlichen Beleuchtung gegriffen hatte, lernte man, so unvollkommen sie war, auch die ihr eigenen, den künstlerischen Wirkungen günstigen Vorzüge kennen und schätzen.

Als Beleuchtungsmittel bediente man sich anfangs des Oels, oder, weil die Lampen noch mangelhaft construirt waren und einen üblen Geruch verbreiteten, der Wachskerzen und Wachsfackeln. Sabattini gibt dem Oel den Vorzug, empfiehlt, es von guter Qualität zu nehmen und mit etwas Wohlriechendem zu vermischen. In den öffentlichen Theatern wendete man aber Talg an. Die Bühne wurde theils von oben, theils von unten, von vorn und von hinten

oder auch von der Seite beleuchtet. Schon im Jahre 1653 wurde gelegentlich einer Vorstellung am savoyischen Hofe die Anwendung farbigen Lichts gemacht. Man hatte nämlich zu Ehren der Herzogin Christine, welche die Flachsfarbe (gris de lin) liebte, ein Ballet, Gris de Lin, arrangirt, dessen Pointe darauf hinauslief, daß Amor, der von der Binde befreit werden wollte, die seinen Augen so lange den Anblick der Welt entzogen gehabt, von Juno befragt wurde, in welchem Lichte er dieselbe wohl wieder zu sehen wünsche. Er wählte natürlich das gris de lin, worauf die Decoration plötzlich in entsprechender Weise beleuchtet wurde. — In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt dann die Beleuchtung der Bühne durch die Erfindung reflectirender Lampen eine wesentliche Verbesserung, eine solidere Basis aber doch erst durch die hierauf gerichteten Untersuchungen Lavoisier's.

Die Entwicklung des Decorationswesens, sowie überhaupt der Bühne war bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts hauptsächlich durch die Intermedien, die mythologischen Schäferspiele und die Ballete gefördert worden. Die Oper sollte ihm aber nun auch noch einen neuen Aufschwung verleihen.

So viel mir bekannt, ist das erste Opernhaus 1637 in Venedig entstanden. Es war das teatro di S. Cassiani, wie fast alle Theater dieser Stadt nach dem Kirchspiel benannt, in dem es gebaut wurde. Benedetto Ferrari, Dichter und Virtuos, und der Componist Francesco Manelli da Tivoli waren die Unternehmer des Baues, und, wie Ambros sagt, die ersten Impresarii[1]). 1638 folgte der Bau des Theaters von Modena, 1639 der des Theaters von S. Giovanni e Paolo in Venedig. Ebendaselbst entstanden 1649 S. Apostoli, 1651 S. Aponal., 1670 S. Gregorio, 1677 S. Angelo, 1678 S. Giovanni Chrisostomo, 1699 S. Fantin, 1710 S. Samuele — mithin in der einzigen Stadt Venedig innerhalb 80 Jahren 9 neue Opernhäuser, zu denen noch die alten Schauspielhäuser S. Moise und S. Luca hinzukamen, welche, das erste 1641, das letzte 1661, ebenfalls in Opernhäuser umgewandelt worden

[1]) A. a. O. 4. S. 361. Ihre Truppe bestand aus Maddalena Manelli, der Gattin des Componisten, Felicita Uga, Francesco Angelletti, Antonio Pauni, Giambattista Bisarei und Francesco Pisarini.

waren. Doch scheinen diese Theater nicht alle gleichzeitig geöffnet worden zu sein; wenigstens sagt Riccoboni[1]), daß für gewöhnlich nur in 8 Theatern gleichzeitig gespielt worden sei, von denen 4 für die Komödie, 4 für die Oper benützt wurden. Dieses Verhältniß war aber nicht immer so günstig für das recitirende Drama. Es finden sich Angaben, welche von 6 Opernhäusern auf 2 Schauspielhäuser sprechen.

Zu den Architekten, welche sich um den Theaterbau und das Decorationswesen Verdienste erworben, gehört Jacopo Torelli aus Fano, welcher sich durch seine Verbesserungen der Verwandlungsmechanik im teatro S. Giovanni e Paolo in Venedig großen Ruhm, aber auch viele Neider erwarb, die sich an ihm sogar durch Verstümmelung der Hand rächten. Er ist ferner bekannt durch das Théâtre du petit Bourbon, das er im Auftrage des Cardinals Mazarin einrichtete[2]). Auch ist von ihm noch ein Theater in seiner Geburtsstadt erhalten, nach welchem er dann ein Theater in Wien baute. Dieses wurde das Muster für viele andere. Fast gleichzeitig erlangte der Ferrarese Carlo Pasetti durch seine Theaterbauten und Maschinen große Berühmtheit. Er blühte um 1650—60. Nicht minder berühmt war der Architekt Aldrovandini, welcher sich ebenfalls um die Verbesserung der Verwandlungsmechanik und durch den Bau eines Theaters in der herzoglichen Villa Colorna bei Parma verdient gemacht hat. Ein Verwandter desselben, Pompeo Aldrovandini, 1666 zu Bologna geboren, 1739 gestorben, war in Turin, Wien, Dresden als Architekt am Theaterwesen beschäftigt. Als Decorationsmaler war auch noch dessen Vetter Tommaseo Aldrovandi beliebt.

Eine andere Künstlerfamilie, die sich durch ihre Bemühungen um das Theaterwesen auszeichnete, ist die der Galli, nach ihrem Stammort Bibbiena genannt. Francesco (1659—1739) baute das Theater zu Verona und das Theater Alberti in Rom. Auch in Wien hat er unter Leopold I. ein großes Theater erbaut. Er wurde von Joseph I. zum Hofarchitekten ernannt. Er hinterließ

---

[1]) Réflexions 2c. S. 19.

[2]) Die Abbildungen der Decorationen zur Finta Pazza erschienen von ihm Paris 1645.

auch ein Werk: „Architettura maestra dell' arti che le compongono.“ — Nach den Rissen des Fernando Galli (1653 geb.) wurde in Prag zur Krönung Karl's VI. ein prachtvolles Theater gebaut. Er gab verschiedene Werke mit Abbildungen seiner Decorationen und Erfindungen heraus, so Varie opere de prospettiva inventate da F. Galli Bibbiena und: Architettura e prospettive di Francesco Galli Bibbiena (1740). Seine Decorationen wurden wegen der malerischen Behandlung der Perspective gerühmt, die ihm den Namen des Paul Veronese der Bühne eintrug. Auch die venezianische Familie Mauri nimmt in der Geschichte des Bühnenwesens eine geachtete Stellung ein. Die Brüder Gasparo und Pietro blühten von 1670—90, Alessandro und Girolamo Mauri wurden unter Anderem 1717 zum Baue des großen Opernhauses nach Dresden berufen.

Die Einrichtung aller dieser Opernhäuser näherte sich schon den heutigen an. Die Bühne war mehrentheils eintheilig, das Orchester lag vor der Bühne, bisweilen so tief, daß es den Zuschauern unsichtbar blieb, wie bei dem großen Opernhause in Dresden. An das leise aufsteigende Parterre schloß sich ein Logenbau von 3, 4, ja in Venedig sogar bis von 7 Rängen, meist der oblongen Form der Theater folgend, zuweilen auch, wie in dem Theater zu Modena, in einer dem Halbkreis sich nähernden Rundung. Das Theater von Parma galt zu Riccoboni's Zeit für das schönste. Es war ganz amphitheatralisch gebaut. Das Mailänder galt für das größte. Das umfänglichste der damaligen Theater von Venedig faßte 1400 Personen. Die Maschinen- und Decorationskunst zog das Publicum bald noch mehr als Musik und Gesang an. Das Theater gerieth immer mehr unter die Herrschaft des Decorateurs und Maschinisten. Den Höhepunkt dieser Richtung scheint die Oper La divisione del mondo zu bezeichnen, welche der Marchese Rangoni 1675 auf dem Theater S. Salvatore aufführen ließ. Man sah darin alle Theile der Erdkugel sinnbildlich durch Maschinen der wunderlichsten Erfindung versinnlicht. Im Catone in Utica ward dem Julius Cäsar ein Schauspiel gegeben, bei welchem sich in der Luft eine Kugel aus der Tiefe des Theaters vorwärts bewegte, bis sie vor Cäsar angekommen in drei Theile zersprang, welche die zu seiner Zeit bekannten drei Theile der Welt veranschaulichten, während in dem ganz von

Gold und Edelsteinen glänzenden Inneren der Kugel ein Orchester der ausgezeichnetsten Musiker sichtbar wurde.

Nach Riccoboni war die Theilnahme der Zuschauer in den Theatern meist eine leidenschaftlich ungestüme. Der Beifall sprach sich in viva-Rufen und Applaus, das Mißfallen in dem Zuruf „va dentrò!“ aus, doch fehlte es auch zuweilen nicht an Schimpfworten und Werfen mit Früchten.

In Venedig zahlte man 16 Sous für den Eintritt und 10 Sous für den Sitzplatz. Logen wurden nur im Ganzen vergeben. Man miethete sie theils für das ganze Jahr oder auch für den Tag. Die Preise richteten sich im letzten Falle nach der Beliebtheit des Stückes. In Venedig spielte man vom Monat October bis Anfang der Fasten, in den Städten der Lombardei meist nur im Frühling. In Rom, wie schon berührt, nur die letzten acht Tage des Carnevals. In Venedig gingen die vornehmen Cavaliere meist nur maskirt in's Theater, die Courtisanen, die in einem der höheren Ränge saßen, ebenfalls. Die achtbaren Frauen, insbesondere die von Stande, dagegen stets ohne Maske. — Riccoboni erzählt, daß man in früherer Zeit einer ersten Singstimme für die Saison nur bis zu 120 écus oder 600 Francs zahlte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war dieser Preis bis auf 12 000 Francs gestiegen. Farinelli erhielt etwas später in London 2500 Pfd. Sterl. für das Jahr; Faustina Bordoni (nach Barthold[1]) bis zu 150 Pfd. Sterl. für einen einzigen Abend (?).

Die Ausrichtung der theatralischen Feste an den Höfen war von jeher mit einem zur Wirkung ganz unverhältnißmäßigen Aufwand betrieben worden. Es war auch der Grund, weshalb die Fürsten sich von diesen Vergnügungen mehr und mehr wieder zurückzogen, zumal der Luxus und die Kosten immer größer geworden waren. So soll 1647 die Einrichtung der Oper Orfeo zu Paris nach einer Flugschrift der Zeit 500 000 Frcs., nach anderen Angaben sogar eine Million[2]), die der Oper Circé unter Baltazarini (1581) aber 3 600 000 Frcs. gekostet haben[3]). Die Opern in Wien

[1]) A. a. O. S. 46.

[2]) Siehe Celler a. a. O. S. 75.

[3]) Celler, Les origines de l'opéra. Paris, Librairie académique.

kosteten unter Karl VI. fast immer um 60 000 fl. Die Kurfürsten von Baiern, Sachsen und der Pfalz, die Herzöge von Würtemberg waren nicht minder verschwenderisch. Doch auch die italienischen Fürsten blieben gelegentlich nicht dahinter zurück.

XI.

Die Oper im 18. Jahrhundert.

Fortschritte der Musik; Viadana; Carissimi; Corelli. — Die Oper Lully's. — Fortschritte der italienischen Opernmusik; Stradella; Scarlatti; die venetianische Schule. — Operndichtung; Stampigli; Apostolo Zeno. — Seine Reform; die historisch-heroische Oper. — Die Liebe und das Wunderbare in Drama und Oper. — Nachgiebigkeit gegen die Impresarien, Maschinisten und Sänger. — Das teatro alla moda des Benedetto Marcello. — Metastasio; sein Verhältniß zur Bulgarelli; erste Erfolge; Berufung nach Wien; Charakteristik seines Schaffens und Wirkens; Verschiedenheit ihrer Beurtheilung; seine Nachfolger. — Kampf der italienischen Oper mit der deutschen; Piccini. — Die opera buffa; Zwischenspiele; Pergolese, Logroscino und ihre Nachfolger. — Die Dichter der opera buffa; Casti; Lorenzi. — Einwirkungen der opera buffa auf die opera seria und die Gesangskunst. — Blüthe der letzteren.

Der Aufschwung, welchen die Oper gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts in Italien nahm, beruhte zum Theil auf der natürlichen Reaction, die ihr Verfall in allen denen hervorrief, welche an ihrer Entwicklung ein ernsteres Interesse nahmen — er forderte zu einer Reform derselben auf; mehr aber noch trug, wie dies ja fast bei jedem Fortschritt der Fall ist, das Hervortreten ausgezeichneter Talente mit dazu bei. Doch hatte diese Reform noch überdies zwei verschiedene Quellen; wie es ja zwei verschiedene Künste sind, welche an ihr vorzugsweise betheiligt erscheinen, die Musik und die Dichtung. Auch ging eine jede unabhängig von der anderen aus. Die der Musik, welche vornehmlich auf den Fortschritten, die sie inzwischen außerhalb des Theaters gemacht hatte, sowie auf der Entwicklung einer eigenen Oper in Frankreich beruhte, ging der der Dichtung der Zeit nach voran, welche hierzu die Anregung hauptsächlich von dem Aufschwung der französischen dramatischen Dichtung empfing. Auch verfolgten beide ein anderes Ziel, so daß sie sich in einem bestimmten

Umfange entgegenwirkten. Denn die Musik strebte sich unabhängiger, nicht sowohl von der Dichtung, als von dem Wortlaute derselben zu machen. Die Dichtung suchte dagegen ihre verloren gegangene Herrschaft über die in der Oper mit ihr zusammenwirkenden Künste, daher auch über die Musik wieder herzustellen. Beide kamen aber darin überein, die Oper, welche fast ganz in den Händen der Decorationsmaler, Maschinisten, Impresarien und der Gesangskünstler war, diesen wieder zu entreißen und sich und ihren höheren Zielen unterzuordnen.

Die vorerwähnten Fortschritte, welche die Musik seit Monteverde gemacht, waren in der That außerordentliche. Viadana hatte sie vollends aus den Fesseln der contrapunktistischen Behandlung, d. i. der mittelalterlichen Scholastik befreit, nachdem er erkannt, „daß ein streng contrapunktistisches Aussetzen der einzelnen Stimmen in der Begleitung nicht immer nöthig sei, wenn nur der entsprechende Accord da und mit dem vorangehenden und nachfolgenden Accorde richtig verbunden ist." — Carissimi vollzog dann die Trennung der noch ganz mit dem Recitativ verwachsenen Cantilene und bildete diese zur Arie aus. Corelli, welchen man den Begründer des Violinspiels genannt, stellte die orchestrale Bedeutung dieses Instrumentes in's volle Licht.

Von kaum minder förderndem Einfluß auf ihre Entwicklung in Italien war aber die eigenthümliche Form, welche die Oper unter den Händen Lully's in Frankreich gewonnen hatte. Lully (1633—87), von Geburt Florentiner, wurde bei seinen Operncompositionen hauptsächlich durch das Studium der Florentiner Musikschule geleitet. Besonders gewann Cavalli Einfluß auf ihn, zu dessen Serse er gelegentlich der Vermählung Ludwig's XIV. die Balletmusik schrieb. Sein Fortschritt lag vornehmlich darin, daß er das Recitativ durch dramatisches Pathos und angemessenere Accentuation zu beleben suchte, im Gegensatze zu demselben ein leichtflüssiges, volksthümlich-französisches Element in die Tänze und Chöre einführte und den orchestralen Theil der Oper weiter ausbildete, wie er denn an die Stelle der alten kurzen Toccata die zweitheilige Ouverture gesetzt hat.

Franzosen, wie Italiener haben immer den Einfluß, wenn schon nicht ganz leugnen, so doch herabsetzen wollen, den sie wechsel-

seitig von einander erfuhren. Es ist aber doch wohl kein Zweifel, daß Frankreich damals eine nicht unerhebliche Einwirkung auf Italien ausgeübt hat. Die Blüthe, welche zu dieser Zeit die Künste und Wissenschaften in jenem Lande gewonnen, verbunden mit dem Nachdruck, welchen das politische Uebergewicht den von ihr ausgehenden Wirkungen gab, erklärt es allein. Der Hof von Versailles war der Wallfahrtsort der Vornehmen, sowie der Männer von Geist aller Länder, das Muster und Vorbild fast aller Fürsten und Höfe Europa's geworden — wie hätte da wohl bei den intimen Beziehungen, die zwischen ihm und Italien noch insbesondere stattfanden, ein Einfluß ausbleiben können? „Luigi Rossi, Arcangelo Corelli und andere geschickte Italiener — heißt es daher bei Arteaga[1]) — brachten aus Frankreich weit deutlichere und bestimmtere Begriffe von der Harmonie in ihr Vaterland zurück. Sie verbanden nach dem Geschmacke des Lully richtigere Abschnitte mit ihr, warfen die übrige Künstelei weg und ließen sie mit mehr Genauigkeit und Lebhaftigkeit des Zeitmaßes fortschreiten." Die Aufnahme der französischen Ouverture ist ein weiterer Beweis.

Die Einwirkung all dieser Fortschritte auf die italienische Oper trat schon bei Cesti, noch mehr bei Alessandro Stradella hervor. Am glänzendsten, eigenartigsten und gradezu epochemachend aber bei Alessandro Scarlatti (geb. 1649 zu Trapani, gest. 1725), dem Gründer der neapolitanischen Schule. Bis zu ihm hatte die Musik in der Oper fast ganz im Banne des Wortlauts gelegen. Das melodiöse Element hatte bei dieser Art der recitativischen Behandlung zu keiner freieren selbständigen Entwicklung gelangen können. Es hatte nur zur Belebung des Recitatives beigetragen, demselben zum Schmucke gedient, ihm hier und da den Charakter der Cantilene gegeben oder sich höchstens in ganz schüchternen Ansätzen als Arioso hervorgewagt. Scarlatti befreite die Melodie aus diesem Zwange, er setzte dem Recitativ die Arie entgegen und gab dieser zugleich eine bestimmte Gliederung. Er bildete aber auch den orchestralen Theil der Oper mehr aus, indem er ihm das Streichquartett zu Grunde legte, dem Klangcolorit mehr Aufmerksamkeit zuwendete und der französischen Ouverture eine dem

[1]) A. a. O. S. 14.

Grundcharakter seiner Musik, welcher der der Bewegtheit und Leichtflüssigkeit war, entsprechende Form gab. Die Franzosen hatten dieselbe zwar jetzt auch schon zu drei Theilen entwickelt, so jedoch, daß zwei langsamere Theile den bewegteren Mittelsatz einschlossen. Scarlatti kehrte dieses Verhältniß gradezu um, indem er den langsameren, getragenen kurzen Mittelsatz in zwei bewegtere, lebhaftere Theile einfügte.

Die Wirkung dieser Neuerungen wurde damals als eine ganz außerordentliche erachtet. Auch erhielt die Musik erst hierdurch diejenige Freiheit, welche einen wahrhaft charakteristischen dramatischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften zuließ und sie befähigte, ihren vollen sinnlichen Zauber und Reiz zu entfalten. Dies mußte um so fühlbarer werden, je größer und fruchtbarer Scarlatti's Talent und Erfindungskraft waren. Soll er doch Hunderte von Messen, Motetten, Oratorien, Cantaten, und an 100 Opern geschrieben haben, welche für längere Zeit alle Bühnen Europa's beherrschten[1]). Sogar seine berühmten Zeitgenossen Legrenzi und Lotti konnten sich seinem Einflusse nicht ganz entziehen, der noch lange durch die treffliche Schule nachwirkend war, die er begründete und aus welcher Meister wie Durante und Astorga, ausschließlich für Kirchenmusik, und wie Leonardo Leo, Francesco Feo, Niccolò Logroscino und Adolf Hasse für sie, wie für die Oper hervorgingen.

Es ist jedoch kaum ein großer und epochemachender Fortschritt in's Leben getreten, welcher seines Erfolges wegen, nicht auch in einseitiger und in äußerlicher Weise ergriffen worden wäre. So ist auch Scarlatti nicht dafür verantwortlich zu machen, daß die späteren Operncompositionen der von ihm gegründeten neapolitanischen Schule immer mehr auf bloßen äußerlichen Melodienreiz ausgingen und seelisch und geistig immer leerer wurden.

Was die Dichtungen betrifft, so waren es hauptsächlich zwei Einwendungen, welche man gegen dieselben erhob; denn einerseits beschuldigte man sie, zu sehr einen immer geschmack- und sinn-

---

[1]) Zu seinen beliebtesten Opern gehörten: Teodora (1693), Il trionfo della libertà (1707), Il martirio di Santa Cecilia (1709), Tigrane (1715), Carlo, Re d'Allemagna.

loser werdenden Decorationsprunk zu fördern, andererseits, in eben so geschmackloser Weise komische und tragische Elemente mit einander in der Operndichtung zu vermischen. Das letztere schreibt Arteaga besonders dem Cicognini zu und soweit mir die Texte desselben bekannt geworden sind, hat dieser hierin allerdings kein gutes Beispiel gegeben, obschon der ganz akademische Arteaga selbst noch die schicklichste Verbindung des Ernsten und Heiteren abgelehnt haben würde. Das Signal zur Reform kam auch hier wieder von Frankreich und es waren nicht wenige, welche den Erfolg der Lully'schen Opern weit mehr den Texten des Quinault, als der Musik des ersteren zuschrieben. Er begünstigte jedoch noch immer die mythologischen Stoffe, wogegen das erste Symptom einer Reform der Operndichtung in Italien sich hauptsächlich durch die Aufnahme historischer Stoffe und durch Vereinfachung des Decorationswechsels kennzeichnet. Daß die Aufnahme historischer Stoffe allein zu keiner nennenswerthen Verbesserung geführt haben würde, beweist nicht nur Cicognini selbst wieder, dem man die erste heroische Oper zugeschrieben hat, sondern noch mehr der fruchtbarste Operndichter jener Tage, Matteo Noris, der vorzugsweise historische Stoffe zu seinen vielen Operndichtungen wählte und doch seiner zügellosen und bizzaren Erfindungen wegen berüchtigt war. Ein Fortschritt zum Besseren zeigte sich dagegen in den Arbeiten des Silvio Stampigli, welcher am kaiserlichen Hofe zu Wien als Operndichter angestellt war, noch mehr aber in denen seines berühmten Nachfolgers Apostolo Zeno, der ohne Zweifel den entscheidendsten Einfluß auf die Hebung der damaligen Operndichtung in Italien ausgeübt hat, wozu die übrige Bedeutung dieses Mannes noch beitrug.

Apostolo Zeno[1]), aus altadeligem Geschlechte entstammend, wurde am 11. December 1668 zu Venedig geboren. Er verlor frühzeitig den Vater, welcher ihm durch den zweiten Gatten der Mutter, den Senator Pier Antonio Cornaro aber ersetzt wurde, der im Vereine mit dem Bischof von Capo d'Istria, einem Schwager der Mutter, sorglich um seine Erziehung bemüht war. Das

---

[1]) Francesco Negri, Vita di Ap. Zeno. 1816. S. auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 126. — Seine dramatischen Werke, von Gozzi herausgegeben, erschienen in Turin, 1744. 10 Bde.

poetische Talent des Jünglings entwickelte sich früh. Bereits mit 17 Jahren trat er mit einer kleinen epischen Dichtung L'incendio di Veneto hervor, welcher rasch mehrere andere folgten. Inzwischen vernachlässigte er aber auch seine gelehrten Studien nicht, so daß er später zu den bedeutendsten Gelehrten der Zeit gehörte. Besonders erwarb er sich um die Literaturgeschichte große Verdienste[1]).

Die Oper, mit welcher Apostolo Zeno 1689 debütirte, Gl' Inganni felici, unterscheidet sich noch wenig von den übrigen pastoralen Opern der Zeit. Sein Temistocle (1696 im Auftrage Kaiser Leopold's gedichtet) schlug zwar die Bahn der historischen Oper ein, doch spielte die Liebe zum Nachtheil des ihn beseelenden historischen Pathos noch immer eine zu vorherrschende Rolle. Erst in seinem Lucio Vero (1700) ward die neue Gattung, die historisch-heroische Oper, wahrhaft begründet. Ihm folgten Pirro (1704), Astarto (1705), Agrippa (1706), L'amor generoso (1708) und die mit Pietro Pariati, mit dem er sich noch öfter zu gleichem Zwecke vereinigte, zusammen gedichtete Zenobia. Kurz vor dem Erscheinen der letzteren hatte er in einer an den Pater Bouhours gerichteten Streitschrift[2]), die großes Aufsehen erregte, die italienischen Dichter gegen die von diesem im Journal de Trévaux erhobene Beschuldigung der Geschmacklosigkeit vertheidigt. 1710 eröffnete er dann im Verein mit Maffei und dem Naturforscher Vallisnieri das Giornale de' Letterati d'Italia, die erste literarische Zeitschrift von Werth in Italien, durch welche diese Männer eine Reform der ganzen Literatur in diesem Lande anstrebten und ihre Landsleute mit den bedeutendsten literarischen Erscheinungen des Auslandes bekannt zu machen bemüht waren.

Schon im Jahre 1696 war vom deutschen Kaiser eine Einladung an Apostolo Zeno ergangen, als Hofdichter in dessen Dienste zu treten. Sie hatte sich später wiederholt und auch eine andere Aufforderung dieser Art vom Markgrafen von Ansbachwar noch hinzugetreten. Aber Apostolo Zeno hatte sie sämmtlich abgelehnt, weil

---

[1]) Seine wichtigsten Arbeiten dieser Art sind: Dissertazioni istorico-critiche e litterarie agli istorici italiani. Ven. 1752. 4 Bde. — Compendio del vocabolario della crusca. 1705. 2 Bde. — Seine Epistola wurden von Monelli Ven. 1785, 6 Bde., herausgegeben.

[2]) Lettera in difesa del Signor Marchese G. G. Orsi e di Torquato Tasso.

er mit seinem Herzen zu sehr am Vaterlande hing. Er begnügte sich lieber mit kleineren Stellen im Dienst dieses letzteren. Zuletzt war der Ertrag derselben aber doch ein zu ungenügender, als daß er der wiederholten ehrenden Aufforderung länger zu widerstehen vermocht hätte. So übersiedelte er denn im Jahre 1718 nach Wien und trat mit einem Gehalte von 4000 fl. als Hofpoet in die Dienste des Kaisers. Den Titel eines ersten Hofpoeten lehnte er indeß aus Rücksicht auf seinen Freund und mehrfachen Mitarbeiter Pietro Pariati ab, den er hier neben sich in einer ähnlichen Stellung fand. Wie hoch er aber auch in der Gunst des Kaisers hier stand und wie sehr man bemüht war, ihm in jeder Weise entgegenzukommen, so war die Liebe zu seiner Vaterstadt doch eine zu große, als daß er nicht immer auf's Neue versucht hätte, sich von seinen Verpflichtungen loszulösen. Selbst die wiederholt gewährte Vergünstigung eines längeren Urlaubs vermochte nichts, als seine Sehnsucht zu steigern. 1729 wurde ihm endlich die ersehnte Entlassung zu Theil, nachdem er dem Kaiser zuvor, frei von jedem kleinlichen Neide, als geeignetsten Ersatz den eben aufstrebenden Metastasio empfohlen hatte. Zeno lebte noch über zwanzig Jahre in seinem ihm über alles theuren Venedig, wo er im November 1750 hochgeehrt starb.

Zeno's Ruhm mußte zwar schon bei Lebzeiten gegen den Metastasio's zurücktreten, doch stellte ihn dieser selber sehr hoch. Auch Arteaga, der freilich ein stets bereiter Vertheidiger der Regelmäßigkeit ist, beurtheilte ihn zu seiner Zeit noch sehr günstig. „Unter den vielen Unternehmungen, — heißt es bei ihm — welchen er (Apostolo Zeno) sich zum großen Vortheil seiner Nation unterzog, war auch die Verbesserung des Dramas begriffen. Er verbannte die zügellosen oder vielmehr unanständigen Gewohnheiten, wodurch es entstellt war, und wo er nur im weiten Felde der Geschichte, in der er vorzüglich bewandert war, auffallende Beispiele von Vaterlandsliebe, von rühmlicher Ehrbegierde, von dauerhafter Freundschaft, von Hingebung und Treue in der Liebe, von Mitleid gegen Nebenmenschen, von Größe der Seele in Unglücksfällen, von Klugheit, Stärke und ähnlichen Tugenden fand, suchte er sie stets zum Schmucke des Theaters anzuwenden. Sein Styl ist correct und sich überall gleich, die Erfindung mannichfaltig, die Begebenheiten sind besser vorbereitet, als vor ihm geschah, und das Ganze schreitet

in schöner Ordnung fort. Besonders wurden von ihm geistliche Gegenstände meisterhaft und mit einer vor ihm ganz unbekannten Geschicklichkeit behandelt[1])." Schon er aber tadelt an ihm das bis auf einzelne Ausnahmen Unlebendige und den Mangel an dramatischer Verarbeitung des überladenen, wirr durch einander laufenden Details der Handlung, sowie das Gedehnte des Vortrags. Der Grundfehler lag aber darin, daß Zeno das Wesen der Oper nicht genügend erkannt hatte, daher er das, was mit ihren Mitteln darstellbar war, grade geflissentlich mied, und das darstellen wollte, wozu ihre Mittel nicht ausreichten. Wohl waren die mythologischen Stoffe sehr abgenutzt und auch noch dadurch in Verruf gekommen, daß sie meist in einer alles poetischen Inhalts baaren Weise zur Darstellung gebracht und nur als Mittel für die Entfaltung einer nicht selten ganz scurrilen Pracht behandelt wurden. Allein Zeno und seine Nachfolger übersahen doch ganz, daß dieser ohne Zweifel einseitig und fehlerhaft gewordenen Behandlung ursprünglich eine sehr richtige Einsicht zu Grunde lag. Der menschliche Geist fordert neben der Befriedigung des Verstandes und des Gemüths auch eine Befriedigung der Phantasie und der geistigen Sinne und je mehr die Oper, ihrer Natur und ihren Darstellungsmitteln nach, in der Befriedigung der ersteren, daher auch in der Darstellung historischer Stoffe in Bezug auf Belehrung und sittliche Läuterung hinter der Tragödie zurückbleiben muß, weil eine solche Darstellung am zweckmäßigsten durch Begriffe und in der unmittelbarsten sinnlichen Form dieser letzteren, d. i. durch Rede, nicht aber in der nur mittelbaren des Tons, d. i. durch Gesang, zu erreichen ist, um so mehr findet sich die Oper auf einen der unmittelbaren Wirklichkeit enthobenen Boden, auf das Gebiet des Wunderbaren, des Romantischen verwiesen, auf dem die Phantasie und die geistigen Sinne ihr Recht fordern. Die historischen Begebenheiten enthalten zwar ebenfalls Empfindungen und Leidenschaften, welche an sich der musikalischen Darstellung fähig sind, allein sie sind hier fast immer mit Zwecken verbunden und ihnen untergeordnet, bei deren Darlegung und Verfolg Verstand und Vernunft die vorherrschende Rolle spielen und für welche sich daher auch die Sprache des Gesanges nicht so gut

---

1) A. a. O. II. S. 58.

eignet, wie die der Rede. Die historische Oper wird sich daher, um den für ihre Darstellungsmittel geeigneten Boden zu gewinnen, immer so viel als möglich auf das Gebiet des Romantischen hinüberspielen, romantische Elemente in sich aufnehmen müssen. Ein solches Element ist vorzugsweise die Liebe. Es ist aber zugleich dasjenige Pathos, welches, um ästhetisch bedeutend sein zu können, mit einer großen, jedes andere Pathos ausschließenden Stärke auftreten muß. Ebenso wie jedes eigentliche historische Pathos das Pathos der Liebe sich unterzuordnen hat, woraus sich ergibt, daß Zeno, indem er die Liebe, wo sie nicht die herrschende Leidenschaft war, von seinen historischen Dichtungen möglichst auszuschließen suchte, zwar vom Gesichtspunkt des historischen Dramas ganz Recht hatte, dafür aber an musikalischer Bedeutung verlor, Metastasio dagegen, indem er der Liebe überall Raum schaffte, zwar um so viel musikalischer in seinen Dramen erscheint, aber meist auf Kosten ihrer historischen Bedeutung und Wahrheit.

Wenn die Theoretiker der damaligen Zeit, ein Gravina, ein Muratori u. a. nach dem Vorgange des Aeschylos, Sophokles und Aristophanes die erotische Liebe nicht nur von der historischen Tragödie, sondern überhaupt von dem Drama, daher auch von der Oper ausgeschlossen sehen wollten, so war dies, was das erstere betrifft, eine Einseitigkeit, was aber das letztere angeht, zugleich noch ein völliges Verkennen des Wesens der Musik überhaupt. Es war dann wenigstens folgerichtiger, wie Muratori that, der Oper überhaupt jede Berechtigung abzusprechen und die Rückkehr zur früheren Würde des Dramas von ihrer Unterdrückung abhängig zu machen.

Wenn das Romantische und Wunderbare aber auch als der geeignetste Boden für die Oper erscheint, so bedingt dies darum noch keineswegs, daß sie auf dem der Wirklichkeit gar nicht gedeihen könne. Dies wird schon allein durch das Dasein der komischen Oper widerlegt, die sich fast ganz auf dem Boden der Wirklichkeit, und zwar der allerunmittelbarsten, entwickelt hat. Wohl aber wird hierdurch gefordert, daß der der Wirklichkeit entnommene Vorgang, die für ihre Darstellungsmittel geeignete Beschaffenheit haben muß was der komische Vorgang im Allgemeinen schon dadurch hat, daß

wir im Scherz eher geneigt sind, uns über die Bedingungen des Wirklichen hinwegzusetzen, worauf die Burleske beruht.

Andererseits wird man das Wunderbare, nicht wie dies bisher und auch später so oft noch geschah, schlechthin mit dem Sinnlosen, ja Unsinnigen verwechseln dürfen, da es vielmehr im höchsten Grade sinnvoll sein muß, um außer der Phantasie und den geistigen Sinnen auch noch Gemüth und Vernunft befriedigen zu können. Es wird sich im Wunderbaren, wie in einem Bilde, eine Wahrheit enthüllen müssen, welche vom Zauber desselben umglänzt und der Wirklichkeit, von der es doch erst abgeleitet worden, entrückt, ja gleichsam in eine höhere Ordnung der Dinge gehoben, doch auf sie immer noch anwendbar ist. Mit einem Worte: das Wunderbare wird immer nur als Symbol der Wahrheit erscheinen dürfen, wie dies im höchsten Sinne in Goethe's Faust, in Shakespeare's Hamlet der Fall, daher diese Dichtungen, obschon in ihnen das Wunderbare Eingang gefunden und sie durchaus romantisch sind, uns gleichwohl für die ersten aller neueren Tragödien, erfüllt von den höchsten Wahrheiten, gelten.

An irgend einen Ersatz für das aus der Oper entfernte Wunderbare mußten Zeno und seine Nachfolger um so mehr denken, als dies den Ansprüchen der Maschinisten und Decorateurs, sowie denen des mit ihnen hierin im Bunde stehenden Publicums entsprach. Zeno suchte und fand diesen Ersatz in der Fremdartigkeit des Costüms, der Architektur und der Landschaft. Er führte den Zuschauer in seiner Iphigenia nach Griechenland, in seinem Teuzzone nach China, in seiner Swanwita nach Schweden, in seiner Orsande nach Persien, in seinem Nitocri nach Aegypten u. s. f. Im Uebrigen aber ist es nur nöthig, die Berichte über die Aufführungen dieser und ähnlicher Opern zu lesen, um sich zu überzeugen, daß in ihnen der alte Ausstattungsprunk nur in einer anderen und leider in keiner wesentlich besseren Form wieder zurückkehrte. Besonders wurde in den Aufzügen eine ganz unsinnige und kostspielige Pracht, hauptsächlich durch die Vorführung fremder Thiere, entfaltet. Auch die Verwandlung der Scene behielt man, wennschon in beschränkterer Weise bei, indem man sich darauf berief, daß Aristoteles wohl Einheit der Handlung und Zeit, nicht aber Einheit des Orts verlangt habe. In gleicher Weise gaben die Componisten den Sängern nach, von denen ein

jeder beim Abgange seine Arie verlangte, die jetzt schon der Neuheit wegen als eine untrügliche Quelle des Beifalls erschien.

Wie wenig selbst in den 20 er Jahren des Jahrhunderts noch die angestrebten und zum Theil auch durchgeführten Reformen der Bühne, insbesondere der Oper, den Forderungen der Rigoristen und wohl auch der billiger Denkenden entsprachen, beweist eine kleine satirische Schrift, welche der berühmte Componist Benedetto Marcello im Jahre 1721[1]) (anonym und ohne Angabe der Erscheinungszeit) unter dem Titel: Teatro alla moda, veröffentlichte und die verschiedene Auflagen erlebte; wobei freilich zu bemerken ist, daß Marcello nicht frei von Schmähsucht und kleinlichem Neide war, wie das gegen seinen Lehrer Lotti gerichtete Pasquill (Lettera famigliare) beweist. Zunächst wird in diesem Teatro alla moda den Dichtern der Rath ertheilt, weder die Alten, noch Dante, Petrarca und Ariost zu studiren, wohl aber sich mit neuer Poesie zu versorgen, um dieser Gefühle, Gedanken und Verse entnehmen und für Nachahmung ausgeben zu können. „Der moderne Poet suche vor allem, sowohl was Zahl als Beschaffenheit betrifft, eine genaue Vorschrift des Impresarios in Betreff der Decorationen nach, die er in seiner Oper zu sehen wünscht, der Maschinen, die er in sie eingeführt wissen möchte, und der Duette und Arien, die er darin hören will. Dagegen ist es nicht weiter nöthig, an eine bestimmte Handlung zu denken, wenn er nur Vers für Vers vorwärts kommt. Je weniger das Publicum daraus klug wird, desto sicherer hält es aus Neugierde bis zum Schlusse aus. Besonders hat aber ein guter Dichter darauf zu achten, daß sämmtliche Darsteller, wennschon ohne weiteren Grund, des öfteren auf der Bühne zusammentreffen, damit er sie dann wieder einzeln nacheinander abgehen lassen kann, und jeder dazu seine Abgangsarie erhält. Um die Geschicklichkeit der Darsteller braucht er nicht weiter zu sorgen, genug wenn der Impresario gute Bären und Löwen, eine schön singende Nachtigall, Blitze, Donner und Erdbeben hat. Denn daß der Dichter mit einem Knalleffect schließt, ist ganz unerläßlich, wenn ihm sein Publicum nicht in der Mitte der Vorstellung davon laufen soll."

---

[1]) Nicht wie Arteaga will, kurz nach 1700. Marcello war überhaupt erst 1686 geboren.

In diesem Tone geht es nun weiter, und in ähnlicher Weise werden dann Componisten, Musiker, Sänger, Impresarii, Maschinisten und Maler, Tänzer, Komiker, Schneider, Comparsen und alles durchgehechelt, was zu dem Theater in nur irgend einer Beziehung steht.

Daß dieser Satire manches Wahre zu Grunde liegt, erhellt aus einer Stelle in Goldoni's Lebensgeschichte, welchem fast um dieselbe Zeit von einem seiner Gönner, dem er einen Operntext mitgetheilt hatte, folgender Rath ertheilt ward: „Ich sehe, daß Sie Ihren Aristoteles und Horaz gut studirt und Ihr Stück nach den Principien der Tragödie verfaßt haben. Sie scheinen daher nicht zu wissen, daß die Oper ein Werk voller Unvollkommenheiten und nach Regeln und Gepflogenheiten zu ordnen ist, denen man buchstäblich folgen muß, obschon sie alles gesunden Verstandes entbehren. Wenn Sie in Frankreich lebten, dürften Sie sich wohl, dem Publicum zu gefallen, bemühen; hier aber müssen Sie vor allem den Sängern und Sängerinnen zu gefallen, dem Componisten es recht zu machen und den Rath des Decorationsmalers zu erforschen suchen, denn hier gibt es Regeln für Alles nnd es würde ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Dramaturgie sein, wenn man sie zu umgehen wagte. Lassen Sie mich Ihnen daher ein paar dieser unverrückbaren Regeln sagen, die Sie nicht zu kennen scheinen. Zuerst muß von den drei ersten Sängern, ein jeder seine fünf Arien zu singen erhalten, zwei für den ersten, zwei für den zweiten und eine für den dritten Act. Die Sänger der zweiten Partien machen Anspruch auf drei solcher Stücke; die übrigen aber müssen sich mit nur einem, oder doch höchstens zweien begnügen. Sodann muß der Dichter dem Componisten die verschiedenen Stimmungen angeben, welche das Halbdunkel der Musik bilden sollen und sich wohl davor hüten, daß nicht zwei pathetische Arien unmittelbar auf einander folgen. Derselben Vorsicht muß er sich auch in Betreff der Bravourarien, der Actionsarien (airs d'action), der halbcharakteristischen Arien, der Menuetten und Rondeaux befleißigen; vor allem aber sich hüten, den Darstellern zweiter Rollen leidenschaftliche oder Bravourarien und Rondeaux zu geben. Diese armen Teufel müssen sich mit dem behelfen, was für sie abfällt und dürfen niemals an Beifall denken."

Es geht hieraus nicht sowohl hervor, daß die Reform Apostolo

Zeno's keinen Erfolg hatte, denn gewiß bestand ein großer Unterschied zwischen den Operndichtungen des vorigen Jahrhunderts und denen seiner unmittelbaren Nachfolger, als vielmehr, daß, wie wenig der von ihm erwählte Weg auch zum wahren Ziele der Oper führte, es doch vielleicht nothwendig war, zunächst in so entschiedener Weise, wie er es gethan, mit der Vergangenheit zu brechen, um überhaupt nur irgend eine Besserung herbeiführen zu können. Doch war seine Dichtung zu streng, zu herbe und reizlos, um allseitig anerkannt und gefeiert werden zu können. Sie ging zu überwiegend auf moralische Wirkungen aus, als daß sie die Menge mit sich fortzureißen und zu elektrisiren vermocht hätte. Dies sollte und in um so berauschenderer Weise, seinem mit ungleich glänzenderem und reizvollerem Talente begabten Nachfolger Metastasio vorbehalten bleiben, dem erklärten Liebling der Zeit, des Glücks und der Musen.

Pietro Antonio Domenico Trapassi wurde, wie allgemein angenommen wird, im Januar 1698 in den bescheidensten Verhältnissen, der Sohn eines von Assisi nach Rom übersiedelten Krämers Felice Trapassi, in letzterer Stadt geboren[1]). Das Glück, das ihm auf allen seinen Wegen entgegen kam, wollte es auch, daß der schon früher erwähnte Gelehrte Gravina im Vorübergehen an dem Laden seines Vaters den kleinen Pietro einmal beim Recitiren eines improvisirten Liedchens belauschte. Er war davon so überrascht, daß er den alten Trapassi beredete, den Kleinen seiner Pflege und Erziehung anzuvertrauen. Ohne ihn grade an Kindesstatt anzunehmen, behandelte er ihn doch fortan wie seinen Sohn und taufte den Vaternamen desselben in den griechischen, voll- und wohltönenden Metastasio um. Das seltene Talent des Knaben entwickelte sich trotz der dem Naturell seines Geistes widersprechenden Wege, in die seines Wohlthäters Lehren ihn bannten, in bewunderungswürdigster Weise. Gravina wollte ihn nämlich zu einem Gelehrten erziehen,

---

[1]) Ueber den Tag seiner Geburt weichen die Nachrichten von einander ab. Von seinen vielen Lebensbeschreibern seien der Abate Cordora, Christini, Hiller (Leipz. 1786), Burney (Lond. 1796) u. A. genannt. Auch erschienen mehrere Biographien von ihm anonym, wie z. B. die von Assisi 1783 und von Venedig 1784. Außerdem finden sich Nachrichten über ihn in den Gesammtausgaben seiner Werke, so in der von Paris 1780 und Mantua 1816. Siehe über ihn auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 187 und Guerzoni, Teatro italiano nel Secolo XVIII. Mil. 1876. S. 82.

da er aber auch selbst Tragödien schrieb und geschrieben hatte, so engte er das poetische Talent seines Lieblings zwar ein, ohne es jedoch zu unterdrücken. Kaum 14 Jahre alt schrieb dieser sein dramatisches Erstlingswerk, die Tragödie Giustino, ganz noch am Gängelband seines geistigen Vaters. „Ich verfaßte sie — schreibt er selber darüber — da noch die Autorität meines berühmten Lehrers meinem Geiste nicht einen Schritt von dem Wege der gewissenhaften Nachahmung der Griechen abzuweichen erlaubte." Noch unter seiner Leitung trat Metastasio in den geistlichen Stand, wahrscheinlich, um eine bessere Carrière machen zu können. Nur kurze Zeit später (1718) starb aber Gravina. So aufrichtig der Schmerz und die Dankbarkeit Metastasio's ohne Zweifel auch waren — er improvisirte zur Verherrlichung seines Lehrers eine Cantate in Terzinen (La strada di gloria) — so war dieser Tod doch eine Art Befreiung für ihn. Die 15,000 Scudi, die ihm sein Wohlthäter hinterließ, trugen noch dazu bei, daß er die erlangte Freiheit mit vollen Zügen genoß. Er stürzte sich in den Strudel des gesellschaftlichen Lebens, welches dem liebenswürdigen, geistvollen Jüngling mit all seinen Reizen entgegenkam, denen er aber auch nur zu bald seinen kleinen Reichthum völlig zum Opfer gebracht hatte. Er wendete sich nun nach Neapel, das er schon durch Gravina kennen gelernt, und ergriff hier die Rechtscarrière, die für die einträglichste galt. Sein wunderbares Improvisationstalent, verbunden mit dem Zauber seiner persönlichen Erscheinung, gewann ihm unter Anderen das Interesse der Herzogin Pignatelli d'Althan. In ihrem Auftrag dichtete er das Festspiel Endimione zur Hochzeitsfeier ihres Sohnes mit der Prinzessin Sangro Belmonti (1721), auf ihre Empfehlung ein zweites Gli orti Esperidi zur Feier des Namenstages der Kaiserin für den Vicekönig. Die Bahn, in welche er hierdurch gerissen wurde, war freilich eine ganz andere, als die ihm Gravina einst angewiesen. Er schätzte die Griechen und Römer noch immer, allein er legte sich dieselben auf seine Weise zurecht. Er bewunderte noch immer Ariosto, jedoch der weichere, empfindungsvollere Tasso, den Gravina so entschieden abgelehnt hatte, stand seinem Herzen jetzt näher. Die Spanier, die dieser verabscheute, Molière, Corneille und Racine, von denen dieser nichts hören wollte, gewannen jetzt Einfluß auf ihn. Das musikalische Schäferspiel hatte seinem

Geist die Richtung auf das Empfindsam-Pathetische, auf das Musikalisch-Theatralische gegeben, und die Liebe befestigte ihn noch darin. Unter den Darstellerinnen seiner Orti Esperidi hatte die schöne Marianna Bulgarelli, gen. la Romanina, die Gattin des Niccolò Bulgarelli, als Egle seine Seele völlig gefangen genommen. Der Eindruck war wechselseitig und unter der Gunst des nachsichtigen Gatten, der den leidenschaftlichen Abate später sogar in sein Haus nahm, überließen die Liebenden sich frei und ungestraft ihren Empfindungen. Die Didone abatenata, die schöne Bulgarelli, war es denn auch, welche dem Dichter nicht nur die Idee zu seiner Didone abbandonata eingab, sondern auch selbst directen Antheil an ihrer Ausführung nahm. Sie entstand unmittelbar unter dem Einfluß der Liebe. Die Eifersuchtsscene des zweiten Actes soll nach den Versicherungen der Principessa Belmonti, welche die dritte, der für unseren Apollo in Liebe erglühenden Grazien, ganz Neapel für diese Dichtung in Spannung versetzt hatte, die Erfindung der Sängerin sein. Der Erfolg war ein ganz ungeheurer. Doch nicht die Musik des Sarra, selbst nicht die Verse Metastasio's, das Spiel und der Gesang der Romanina feierten nach der Versicherung Vieler diesen Triumph.

Ob sie wohl ahnte, als sie ihn 1724 im Teatro S. Bartolomeo errang und die Hörer zu Thränen bewegte, an die sich die Ueberlebenden noch in diesem Jahrhundert mit Rührung erinnerten, daß sie darin ihr eigenes Schicksal besang. Metastasio hatte es ihr zwar in seinem Eneo, den damals Grimaldi hinreißend vertrat, prophezeit:

D'ogni amator la fede
È sempre mal sicura:
Piange, promette e giura,
Chiede, poi cangia amore.
Facile a dir che muore,
Facile ad ingannar.

Im Jahre 1726 brachte in Rom der Siroë neue Triumphe und nur erst durch den Catone erlitt der Beifall eine Abschwächung. Nicht sowohl, daß hier der Held auf der Bühne selber den Tod erlitt, wenn dies auch Anstoß erregte, sondern die schwächliche Tragik des Dichters forderte den Spott des Pasquino heraus,

welcher öffentlich ankündigte: „È invitato la compagnia della morte a dar sepoltura al cadavere di Catone, che giace estinto nel teatro delle Dame.“ Metastasio nahm sich den Wink zu Herzen und schrieb fortan nur noch Dramen mit glücklichem Ausgang. Wie er jedoch, um seine Operndichtungen für wahrhafte Tragödien im Sinne der Griechen ausgeben zu können, die Meinung vertrat, daß deren Tragödien durchaus gesungen worden seien, wie er ferner, um den Decorationswechsel in seinen Stücken zu rechtfertigen, den, wie ich glaube, richtigen Satz vertheidigte, daß Aristoteles nur die Einheit der Handlung, nicht aber die von Zeit und Ort als nothwendiges Gesetz aufgestellt habe, so drückte er nun gegen die wirklich von diesem Philosophen ausgesprochene Wahrheit, daß die Tragödie mit glücklichem Ausgang die schwächere sei, das Auge zu, weil diese dem schwächlichen Geiste der Zeit und seinem Talente, vielleicht auch der Gattung des musikalischen Dramas besser entsprach.

So entstanden in Rom noch Ezio, Semiramide riconosciuta, Contesa dei Numi, Alessandro nelle Indie und Artaserse, als ihn 1729 plötzlich der Ruf an den kaiserlichen Hof nach Wien überraschte, zu welchem seine Freundin, die Contessa d'Althan Pignatelli, die inzwischen Wittwe geworden war und sich der besonderen Gunst Karl's VI. erfreute, die erste Anregung gegeben hatte, wobei sie jedoch von Apostolo Zeno noch unterstützt wurde.

Wie anders als dieser verhielt sich jetzt Metastasio jenem Ruf gegenüber. Er, den schon die Liebe hätte zurückhalten sollen, traf noch in demselben Jahre in der Kaiserstadt ein, weil die Bulgarelli zu edel war, sich seinem Ruhm in den Weg zu stellen. Er hatte nichts von der Vaterlandsliebe Apostolo Zeno's und seines eigenen Temistocle, dem er auf die Frage des Serse, was ihn denn so sehr an sein Vaterland fessele, die schönen Worte in den Mund gelegt hat:

Tutto, o Signor, le ceneri degli Avi,
Le sacre leggi, i tutelari Numi,
La favella, i costumi,
Il sudor, che mi costa,
Lo splendor, che ne trassi —
L'aria, i tronchi, i terren, le mure, i sassi.

Wogegen er selbst mit tiefster Befriedigung auf seine erste Unterredung mit dem Kaiser zurückblicken konnte, an den er, wie er berichtet, fußfällig folgende Ansprache hielt:

„Ich weiß nicht, was größer ist, mein Glück oder meine Verwirrung, mich zu den Füßen Eurer Kaiserlichen Majestät zu befinden. Es ist dies ein Augenblick, nach dem ich schon seit den frühesten Tagen der Kindheit gestrebt. Und nun befinde ich mich nicht nur dem größten Monarchen der Erde gegenüber, sondern mich auch durch den glorreichen Titel geehrt, sein wirklicher Diener zu sein. Ich weiß, wozu diese Auszeichnung mich verpflichtet und bin mir der Schwäche meiner Kraft bewußt. Könnte ich mit dem Opfer meines Bluts zum Homer werden, so würde ich es freudig vergießen. Wie groß aber auch meine Schwäche ist, so weiß ich doch, daß sie die Nachsicht Eurer Majestät nicht erreicht, auch hoffe ich, daß mir das Bewußtsein, der Dichter des Kaisers zu sein, diejenige Begeisterung ertheilen wird, die ich von meinem Talent nicht zu erhoffen vermag."

Dieses Ruhmes, dieser Ehre willen, verließ also Metastasio das Weib, das ihm den Weg zu seinem Ruhme gebahnt und für das ohne ihn die Bühne und bald auch das Leben keinen Reiz mehr zu haben schien, denn schon nach zwei Jahren entsagte sie jener und nach noch zwei anderen Jahren (1734) verließ sie auch dieses, ohne den Mann ihres Herzens vielleicht wieder gesehen zu haben, dessen sie auch noch im Tode gedachte, indem sie denselben zum Erben der Hälfte ihres nicht unbeträchtlichen Vermögens einsetzte[1]).

Man hat es gepriesen, daß Metastasio die Annahme der immerhin bedeutenden Summe von 25,000 Scudi verweigerte und sicher war an dieser Handlung der Edelmuth seines Herzens betheiligt. Doch mochte es ihm wohl auch widerstehen, dem Manne, welchem er schon das Herz der Gattin entrissen hatte, wennschon das formelle Recht dazu auf seiner Seite war, noch die Hälfte ihres Vermögens zu nehmen. Ob sich in diese Empfindungen noch andere Bedenken mischten, will ich dahin gestellt sein lassen. Nach der Erzählung des Castraten Finazzi, von welcher Lessing berichtet, würde er sich freilich nicht frei gegen seine frühere Geliebte gefühlt haben

[1]) Fétis in seinen Biographies des Musiciens gibt an, daß die Bulgarelli unter dem Namen Giusti 1725 in Wien und 1726 in Prag und Breslau gespielt habe, 1728 aber nach Italien zurückgekehrt sei. Er geht dabei von der Ansicht aus, daß zu jener Zeit Metastasio bereits in Wien war, was unrichtig ist, daher wohl auch die übrigen hierauf bezüglichen Angaben, die in Mendel's musikalisches Lexikon übergingen, zweifelhaft werden.

können. Es ist wohl möglich, daß die Bulgarelli schon deshalb keine Anstrengungen machte, ihn von seiner Uebersiedlung nach Wien zurückzuhalten, weil sie ihm folgen zu können und durch ihn ebenfalls einen Ruf nach Wien zu erhalten hoffte. Finazzi behauptet, daß Metastasio dies aber vereitelt und sogar einen Cabinetsbefehl ausgewirkt habe, der sie verhinderte, die kaiserlichen Grenzen zu überschreiten. „Die Romanina — heißt es dann weiter — wurde rasend darüber und wollte sich in der ersten Wuth das Leben nehmen, verwundete sich auch die Brust mit einem Federmesser. Die Wunde war zwar nicht tödtlich; sie starb aber doch nicht lange darauf aus Gram und Verzweiflung. Dessenungeachtet vermachte sie dem Metastasio die Hälfte ihres ansehnlichen Vermögens und die andere Hälfte ihrem Mann." Indessen spricht Manches gegen diesen Bericht, der nirgend sonst eine Bestätigung findet, sowohl das Testament Marianna's, wie der freundschaftliche Briefwechsel, welchen sie mit Metastasio bis zu ihrem Tod unterhielt. Es ist auch nicht ausgemacht, daß die Bulgarelli während dieser Zeit nicht doch einmal in Wien gewesen ist. Im Uebrigen gingen aber die Wünsche ihres von Sehnsucht und Liebe glühenden Herzens nicht in Erfüllung.

Metastasio war jetzt in seine reiffste Dichtungsperiode getreten und errang sich durch seinen Adriano in Siria, seinen Demetrio, seine Clemenza di Tito, seinen Ciro riconosciuto, seinen Temistocle einen Ruhm, wie vor und nach ihm kein Operndichter. Alle Höfe rissen sich um seine Werke, die Componisten wetteiferten, sie in Musik zu setzen, die Fürsten ihn für sie auszuzeichnen. Die meisten derselben wurden zuerst von dem kaiserlichen Kapellmeister Caldara componirt. Auch Hasse gehört, neben Leo und Pergolese, zu ihren vorzüglichsten Componisten.

Von 1740 fing die dichterische Fruchtbarkeit Metastasio's an abzunehmen. Der in diesem Jahre begonnene Attilio Regolo, von ihm für sein bestes Werk gehalten, wurde erst 1749 beendet. Der Tod Karl's VI. und die sich hieran für Oesterreich knüpfenden Folgen mögen darauf eingewirkt haben. Dazwischen lagen nur noch zwei andere Opern und im nächsten Decennium ward es nicht besser. Guerzoni glaubt, daß die dichterische Kraft in ihm so früh schon versiecht gewesen sei. Doch war ihm die Leichtigkeit seines improvisatorischen Talents, auf welcher zum Theil die Vorzüge und die Schwächen seiner Werke

beruhen, noch immer geblieben; nur die inneren Antriebe fehlten. Das Feuer seiner Jugend war verglüht und auch die Zeit war eine andere geworden. Die Welt ward durch die Kriegsdrommete aus den sanften Träumereien geschreckt, in welche die Muse Metastasio's sie eingelullt hatte. Seine letzte Operndichtung war der Ruggiero, den er 1773 zur Feier der Uebernahme der Statthalterschaft Mailand durch den Erzherzog Ferdinand schrieb. Nur wenige Jahre nach der ihm vorausgegangenen Kaiserin Maria Theresia starb er am 12. April 1783, im 84. Jahre seines ruhmvollen Lebens. Da seine Geschwister schon vor ihm gestorben waren, hinterließ er sein ansehnliches Vermögen der Familie Martinez, in deren Hause er über 50 Jahre in Wien gelebt hatte.

Metastasio war mehr eine schöne, als eine große, vielleicht selbst als eine edle Natur. Um das letztere im vollen Sinne des Wortes sein zu können, besaß er zu sehr den Egoismus der ersteren, war er zu sehr den Annehmlichkeiten eines heiteren Lebensgenusses ergeben. Schon sein priesterlicher Stand, der ihn, den Liebling der Liebe, zum Cicisbeate verurtheilte, wirft ein zweideutiges Licht auf ihn. Er liebte und besang viele Tugenden, welche im vollen Umfange ausüben zu können, er zu schwach gewesen sein würde. Daher er wohl auch seinen Helden fast immer die äußerste Probe derselben zu bestehen ersparte, eine Schwäche, die den meisten seiner tragischen Conflicte die Spitze abbricht. Da er überall die Mittel für einen gütlichen Austrag derselben bereit hielt, so kommt es bei ihm auch nie zur Erschütterung. Er ist der Dichter des Rührenden, Schmelzenden. Er würde auch tragische Erschütterungen erstrebt haben, wenn seine Zeit es dringend gefordert hätte, gewiß aber weniger glücklich, weniger wahr und natürlich darin, als in diesem gewesen sein. Es ist nicht grade wahrscheinlich, daß Metastasio sich groß im Unglück gezeigt haben würde, aber es beweist eine gewisse Größe im Glück, daß es ihn nie überhob. Er schlug alle persönlichen Auszeichnungen, Orden und Würden, aus, war ein steter Wohlthäter seiner Familie, hülfreich gegen jeden, der seine Unterstützung in Anspruch nahm, wohlwollend gegen alle, mit denen er verkehrte, dankbar für jeden ihm geleisteten Dienst und daher trotz seiner bevorzugten Stellung ohne Feinde und Neider. In seiner Anerkennung vereinigten sich zu seiner Zeit die bedeutendsten Männer der ver-

schiedensten Geistesrichtungen aller Nationen, selbst ein Voltaire und Rousseau. Alfieri war vielleicht der Erste, welcher ein offenes Verdammungsurtheil gegen ihn aussprach. Und doch ist heute seine Dichtung, welche so viele Jahre die Gebildeten von ganz Europa in Bewunderung und in Entzücken versetzte, so gut wie verklungen, und kaum noch von einem anderen als einem literarischen Interesse.

Diese außerordentliche Verschiedenheit ihrer Würdigung beruht auf der Verschiedenheit des Geistes der beiden Zeitalter, auf der Verschiedenheit ihrer poetischen Anschauungen. Metastasio und seine Zeit erblickten in der Oper noch die vollendetste Form der Tragödie, uns sind diese beiden Dichtungsformen dagegen zwei ganz verschiedene Gattungen der dramatischen Poesie; wir verlangen von der einen etwas wesentlich anderes, als von der anderen, weil die Mittel beider und deren Wirkungen verschiedene sind. Uns können daher seine Werke weder als Opern, noch als Tragödien befriedigen; sie entsprechen weder dem Maßstab, welchen wir an die einen, noch dem, welchen wir an die anderen legen; daher er, obschon er von seiner Zeit als der größte Operndichter gefeiert wurde und in vieler Beziehung selbst noch jetzt diesen Namen verdient, heute doch kaum von einem Componisten mit Vortheil benutzt werden könnte. Von all seinen Opern hat sich, und nur durch die Musik eines Mozart, eine einzige, La clemenza di Tito, mit Mühe lebendig auf der Bühne erhalten.

Auch daß Metastasio vor allem ein höfischer Dichter war, konnte zu seiner Zeit nicht so empfunden werden, wie heute, weil die Oper damals noch ein überwiegend höfischer Kunstgenuß war. Da er dem Geiste der Galanterie seiner Zeit einen sie veredelnden Inhalt zu geben suchte, so gewann seine Dichtung hierdurch noch ein allgemein menschliches Interesse. Doch wiegte er die sich an seinen idealisirenden Darstellungen berauschende und sich in ihnen bespiegelnde Zeit auch in gefährliche Selbsttäuschung ein. Wenn man dagegen heute seinen Darstellungen Mangel an Tiefe vorwirft, wenn man an ihm zwar rühmt, daß er selbst unbedeutenderen, gewöhnlicheren Gedanken einen Ausdruck zu geben verstanden habe, durch welchen sie eine ganz neue, überraschende, einschmeichelnde oder auch fortreißende Bedeutung gewannen; dafür aber tadelt, daß seine Gedanken doch meist auf nichts anderes als einen Gemeinplatz

hinauslaufen, so übersieht man dabei, daß vieles, was uns heute als Gemeinplatz erscheint, dies zu seiner Zeit noch nicht war, wie ja selbst der Zauber seines Ausdrucks schon vielfach zu sehr verblaßt sein dürfte, um noch so voll wie damals auf uns wirken zu können. Es ist möglich und bei der improvisatorischen Natur seines Talents sogar wahrscheinlich, daß er einer größeren Vertiefung der Gedanken nicht fähig war, gewiß aber ist, daß die Musik, welche nur Empfindungen, doch nicht Gedanken darstellen kann, von einer größeren Vertiefung der Gedanken einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen nicht fähig gewesen sein würde. Selbst einer größeren Vertiefung der Empfindung bedurfte sie nicht, weil sie hierzu wieder selbst die Mittel besaß; was auch von der Individualisirung der Charaktere gilt, in welcher der Dichter unstreitig mit Vortheil viel weiter gegangen sein könnte. Daß es gleichwohl von ihm nicht geschah, mag allerdings auf eine Schranke seines dichterischen Vermögens hinweisen. So monoton uns aber auch heute beim Lesen seine Stücke, so generell gezeichnet seine Gestalten erscheinen, so haben sie damals doch ohne Zweifel durch die Darstellung ein ungleich individuelleres Gepräge erhalten. Selbst schon der Schauspieler kann in dieser Hinsicht der Dichtung so Vieles hinzubringen, wie denn in der That des Dichters Didone abbandonata in der schauspielerischen Darstellung der Ristori nach dem Urtheile Guerzoni's selbst noch in unseren Tagen eine ganz bedeutende Wirkung hervorgebracht haben soll.

Daß Metastasio der Liebe in seinen historischen Dichtungen einen zu großen Raum gestattete, daß dies zum Nachtheile des geschichtlichen Pathos, und der dieses vertretenden Helden geschah, ist einer der hervortretendsten Fehler derselben. Die Liebe sank nur zu häufig hierbei zum bloßen Verliebtsein herab. Ein verliebter Held wird aber immer an der Grenze des Lächerlichen stehen, wenn er sie nicht überschreitet. Die Schwächlichkeit von Metastasio's Tragik ist schon früher berührt worden, aber auch in Bezug auf das bloße Dramatische ist die Mangelhaftigkeit der Motivirung an ihm sehr häufig zu rügen. Seine Erkennungen und Katastrophen sind nur zu oft durch ganz äußerliche Mittel herbeigeführt und werden zu deutlich vorausgesehen, um ergreifen zu können. Andererseits ist aber die Entwicklung bei ihm auch nicht selten voll Spannung.

„Vielleicht — sagt A. W. Schlegel — hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen. Seine Lieder sind fast immer der gediegenste Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt.“ Die einfache Natürlichkeit, die geistige Anmuth und durchsichtige Klarheit seiner Sprache und seines Vortrags, machten ihn populär. Wie Cicognini, nur mit mehr Geschmack, wenn auch mit minderer Wirkung, liebte auch er es, längere Stellen in kurzen abgebrochenen und epigrammatischen Sätzen auszuführen.

Von den Dichtern, welche die ernste Operndichtung unter dem Einflusse und nach dem Vorbilde Metastasio's neben und nach ihm weiter pflegten, seien Migliavacca, Olivieri, Cigni, Damiani und besonders der Neapolitaner Saverio Mattei hervorgehoben. Andere folgten mehr den von Quinault gegebenen Mustern, so Casalbigi, dessen Orfeo und dessen Alceste sich durch Gluck's unsterbliche Schöpfungen noch immer auf der Bühne erhalten haben.

Die Italiener, welche bisher in der Oper die Lehrmeister des übrigen Europa gewesen waren, sollten nun selbst mit ihren gelehrigen Schülern in den Kampf um den weiteren Einfluß treten. Schon war es Hasse gelungen, den berühmten Componisten und Gesangslehrer Porpora in Schatten zu stellen und vom Dresdener Hof zu verdrängen. Doch war dies noch keine Niederlage der italienischen Kunst. Auch diese sollten sie aber bald in dem Kampfe erleben, welcher zwischen der deutschen und italienischen Oper auf französischem Boden geschlagen wurde. Von den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortretenden Componisten der opera seria gehörten Jomelli, Guglielmi und Piccini zu den bedeutendsten. Besonders letzterer bezeichnet einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung der Oper, insofern er die einzelnen

---

[1]) Niccolò Piccini, 1728 zu Bari geboren, 1800 zu Passy gestorben, begründete seinen Ruhm durch die Opern Zenobia, Cechina und l'Olimpiade. Seine Fruchtbarkeit war eine ganz ungeheuere, da er nur allein bis zum Jahre 1770 an 130 Opern geschrieben haben soll. Für seine besten Werke galten der Atys und der Didone.

Stimmen mehr individualisirte, die Form der Arie erweiterte, das Rondeau auf sie anwendete und das Ensemblestück (eine Erfindung Logroscino's) weiter ausbildete. Er hatte in Rom mit der Nebenbuhlerschaft Anfossi's und kurze Zeit später in Paris mit der des hier aufblühenden Gluck zu kämpfen. Das letztere führte zu einer Parteiung, welche in solcher Leidenschaftlichkeit aufflammte, daß sie jedes andere Interesse des Tages verschlang. Das Uebergewicht neigte sich längere Zeit auf die Seite Piccini's; bis die Parteien zur völligen Austragung des Streits beiden Tonsetzern das gleiche Thema, die Iphigenie in Tauris, zur Behandlung gaben. Auch jetzt noch schwankte der Kampf, obwohl der Uebertritt Rousseau's auf Gluck's Seite schon von bedeutender Wirkung war, den Ausschlag gab aber erst der wackere Piccini selbst, der groß genug dachte, sich für überwunden zu erklären. Leider mußte es auch wieder ein Italiener, Salieri, sein, welcher, ein Schüler Gluck's, ihn gegen dessen Landsleute in Deutschland vertrat.

Inzwischen war der opera seria im eigenen Lande eine nicht minder mächtige Gegnerschaft in der opera buffa entstanden, welche das Interesse bald so sehr gefangen nahm, daß besondere Theater für sie begründet wurden und einzelne Orte sich fast nur auf ihre Pflege beschränkten. Schon während des 17. Jahrhunderts waren erneute Versuche, eine komische Oper in's Leben zu rufen, gemacht worden. Sie hatten aber so wenig Erfolg gehabt, daß sich nur mit Mühe einige bestimmtere Nachrichten darüber auffinden lassen. Unter den Dichtern hebt Arteaga den Francesco Sbarra und dessen La verità rimanga hervor. Außerdem führte Cicognini, wie schon berührt, komische Elemente in die ernste Oper ein. Allein alle diese Versuche führten keineswegs zu derjenigen komischen Oper, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Entwicklung kam. Diese ging vielmehr aus den Zwischenspielen und zwar aus derjenigen Gattung derselben hervor, welche sich aus den volksthümlichen Formen der frottole und villanelle entwickelt hatten. Es wird daher hier der Ort sein, ein paar Worte über die seltsame Erscheinung der Zwischenspiele überhaupt zu sagen, die damals eine so große Rolle auf dem Theater der Italiener spielten, daß sich sogar eine besondere Gattung von Darstellern für sie, die Intermezzisten, gebildet hatte.

Jedes Kunstwerk verlangt eine gewisse Gliederung, jedes größere

in der Zeit verlaufende Kunstwerk bestimmte Ab- und Einschnitte, welche letztere zugleich Ruhepunkte, sowohl für den Darsteller, wie für den Zuschauer, bilden. Bei den Alten hatte der Chor, aus welchem das Drama hervorgegangen war, schon damals derartige Ruhepunkte veranlaßt, als er noch an der Handlung unmittelbar selbst mit betheiligt war. Allmählich aber sank er, das Stück in eine bestimmte Zahl Acte zerlegend, zum bloßen Zwischenspiele herab, welches sich hierdurch ganz organisch aus dem Drama entwickelte. Zwar möchte es scheinen, daß für den Zuschauer der Zweck der Erholung durch eine völlige Unterbrechung der Anschauungsthätigkeit, durch die leere Pause, viel sicherer erreicht würde. Allein die Erfahrung lehrt, daß diese ihn allzusehr aus der Illusion reißt und bei nur einigermaßen verlängerter Dauer durch Langeweile ermüdet und zur Ungeduld reizt. Besonders schien es bei der Tragödie geboten, die künstlerische Stimmung, in welche das Kunstwerk den Zuschauer versetzt hatte, in einer bestimmten Weise fortzuerhalten, daher die Alten bei ihr den Chor nie völlig aufgaben. Bei der Komödie scheint man ihn aber sehr bald durch Musik oder Tanz ersetzt zu haben.

In Italien nahm man bei der Renaissance des Theaters mit der Tragödie auch den Chor, doch fast nur im Sinne des Zwischenspiels wieder auf. Bei der Komödie und Pastorale führte man dagegen besondere Zwischenspiele, Intermedien oder Intermezzi, ein, welche den Chor dann auch bald aus den Tragödien verdrängten. Da diese Vorstellungen zunächst fast nur in den Häusern der Großen und bei festlichen Gelegenheiten stattfanden, so wurden sie nicht selten zu einer dem Geschmacke der Zeit entsprechenden Prachtentfaltung, zu welcher das Stück selbst meist keine Gelegenheit bot, sowie auch dazu benützt, der Feier des Festes einen allegorischen Ausdruck zu geben. So bildeten diese Zwischenspiele, in welchen die Kunst des Malers, des Maschinisten, der Musik und des Tanzes mit der des Dichters nicht selten zusammenwirkten, die breite kostbare Umrahmung der einfachen Lustspiele und Tragödien. Sie waren meist von mythologisch-allegorischem, zuweilen aber auch von groteskem oder burleskem Charakter. Als diese Spiele aber mehr an die Oeffentlichkeit traten und zu Unterhaltungen eines größeren Publicums wurden, mußte sich auch der Charakter derselben verändern. Sie

wurden einfacher und minder kostspielig. Gesänge von Madrigalen, Frottolen und Villanellen oder auch Tänze traten an ihre Stelle, sowie kleine, theils heitere, theils burleske Stücke in dialogischer Form, welche im Norden auf die Contrasti, im Süden auf die farse cavajoli zurückweisen mochten. Im Gegensatz zu den Intermedien, die wir aus den Festspielen der Cavalieri, Malvezzi, Maruzio kennen lernten, scheinen sich so, besonders in Neapel, kleine komische Gesangszwischenspiele ausgebildet zu haben, die meist aus nur zwei Personen bestanden. Erst die von Scarlatti ausgehende Richtung der Musik, welche dem musikalischen Ausdruck eine größere Beweglichkeit und in der Melodie das hierzu geeignete Mittel verlieh, hat aber diese Spiele zu höherer Entwicklung und in den Händen bedeutenderer Talente auch zu hervortretender Bedeutung gebracht. Zuweilen hatten dieselben etwas von der Parabase der alten griechischen Komödie. Der Dichter wendete sich, wenn auch nicht direct in der monologischen, so doch indirect in der dialogischen Form an das Publicum, um die auf und in den Theatern eingerissenen Mißbräuche zu verspotten. Vielleicht gab Grazzini in seinem Vorspiel zur Hexe das erste Beispiel hierzu. Hier wird in dem Gespräch zwischen Argument und Prolog sogar der Mißbrauch der Intermedien selbst satirisch beleuchtet. Von ähnlichem Charakter und Inhalt sind aber auch die von Metastasio zu seiner Didone abbandonata gedichteten Intermezzi, deren Personen Dorina, eine Primadonna, und Nibbio, ein Dichter sind. In ihnen wurden die damaligen Zustände der Oper verspottet. Möglich, daß das Teatro alla moda die Anregung dazu gab.

Epochemachend war aber doch erst die Serva padrona, mit der Giambattista Pergolese im Jahre 1730 einen ungeheuren Erfolg errang und die auch 22 Jahre später bei ihrem Erscheinen in Paris wieder eine musikalische Revolution hervorrief. Berühmt waren die Arien: „Sempre in contrasti“ und „A Serpina pensarete“, sowie das Duett „La conosco a quegl' occhietti“. — Es gab nach diesem Erfolge bald keinen Componisten, besonders der neapolitanischen Schule, welcher sich nicht in diesen von Logroscino (1700—1763), den man den Dieu du genre bouffon genannt, zur komischen Oper erweiterten Intermezzi und in der selbstständigen komischen Oper versuchte. Leo, Jomelli, Piccini, Guglielmi,

Anfossi, Paisiello, Galuppi, Salieri, vor allen aber Domenico Cimarosa (1757—1801), ein Schüler Piccini's und Sacchini's, sowie Fioravanti (1770—1837), welche als Meister des komischen Styls glänzten, erfüllten die Theater Europa's mit ihren reizenden Melodien — und doch haben sich von ihren unzähligen Opern kaum noch Cimarosa's: Il matrimonio segreto und Fioravanti's: Le cantatrici villanelle auf der Bühne zu erhalten vermocht.

Von den komischen Operndichtern mögen zunächst Sebastiano Biancardi und Gennaro Antonio Federico genannt werden, von dem Signorelli mit Ueberschwang sagt: „Wer vermöchte an Grazie mit ihm wohl zu wetteifern, der durch das tizianische Colorit seiner Gestalten so unnachahmlich ist?" Sein Frate innamorato wurde 1732 von Pergolese componirt. Im volksthümlichen Genre erwarben Pietro Trinchera und Palomba große Beliebtheit. Ersterer wurde ein Märtyrer seiner Kunst, da er wegen Verspottung eines Einsiedlers in seiner Tavernola avventurata in's Gefängniß gesteckt wurde, wo er auch starb. In einem höheren Sinne faßte Giambattista Casti, den auch Goethe hervorhebt, in seinem Teodoro, Re di Corsica, in L'Antro di Trofonio (beide von Klein ihrem Inhalte nach mitgetheilt) und in La congiura di Catilina dieses Genre auf. Auch Gigli und Goldoni zählen zu den beliebteren komischen Operndichtern des Zeitraumes. Als der bedeutendste ist aber der Neapolitaner Giambattista Lorenzi (gest. 1805) zu nennen. Luigi Settembrini[1]) schreibt ihm sogar eine Aristophanische Ader zu. Er verfaßte um die Mitte des Jahrhunderts Stegreifspiele, welche im Hause des Herzogs Carlo Carafa aufgeführt wurden, und in denen er mitspielte. Später wurde er auch als Director der theatralischen und musikalischen Unterhaltungen an den Hof gezogen. Im Jahre 1767 trat er mit seinem Idolo Cinese, 1768 mit La luna abitata und 1775 mit seinem Socrate immaginario hervor, den drei berühmtesten seiner verschiedenen, theils von Paisiello, theils von Piccini componirten Opern[2]). Er ist voller Witz, Anmuth und Drollerie und

[1]) Lezioni di Letteratura italiana. (Napoli 1876.) III. S. 141.

[2]) Seine Werke erschienen unter dem Titel: Opere teatrali di Giambattista

immer ganz volksthümlich. Seine Sprache, mit dialektischem Anflug, ist von musikalisch-komischem Reiz. Von den burlesken Klangwirkungen derselben mag der famose Orakelspruch als Probe dienen, welchen er in seinem Socrate dem Plato in' den Mund gelegt hat:

Sa che sa, se sa, chi sa;
Che se sa, non sa, se sa:
Chi sol sa che nulla sa.
Ne sa più di chi ne sa.

Es ist von mir schon dargelegt worden, warum die komische Oper auf dem Boden der Wirklichkeit, auf welchen die Oper im 18. Jahrhundert überhaupt verlegt worden war, besser als die opera seria gedeihen konnte. In ihr finden grade diejenigen Empfindungen, welche mehr als alle anderen nach musikalischem Ausdruck verlangen („Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist"), ihre eigentliche Heimstätte. Auch wurde die komische Oper von dem Styl und der ganzen Richtung, welche in Italien die Musik eingeschlagen hatte, mehr, als die ernste, begünstigt. Selbst ihre Auswüchse konnten für sie, bei geistvoller, humoristischer Behandlung, noch zum Vortheil ausschlagen. Besonders wurde aber ihre Entwicklung dadurch gefördert, daß die männliche Baßstimme, welcher in der verweichlichten opera seria nur ein untergeordneter Platz vergönnt worden war, hier zum Mittelpunkte und zum Träger des komischen Pathos, der komischen Wirkung gemacht und erhoben wurde. Wenn man im Allgemeinen vom Basso buffo auch weniger Gesangsbildung, als Beweglichkeit des Vortrags und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks im Gesang wie im Spiel verlangte, so lernte man doch die Schönheit der tieferen männlichen Stimme und ihren musikalisch-dramatischen Werth nun kennen und schätzen. Dies hatte eine Revolution auf dem Gebiete des musikalischen Geschmacks überhaupt zur Folge, welche der opera seria allmählich zu Gute kam und zum Ausschluß der Castraten wesentlich beitrug. Nicht minder wichtig aber war, daß die komische Oper zu größerer Ausbildung der musikalischen Charakteristik hindrängte und von ihr das Ensemblestück ausging, welches von Piccini zuerst in die opera seria eingeführt worden

---

Lorenzi napolitano. (Nap. 1806). Klein hat ausführlich über ihn und seine Stücke berichtet (a. a. O. VI. I. S. 282). Siehe auch Settembrini (a. a. O.)

sein soll. Endlich wirkte die komische Oper auch günstig auf die Einschränkung des Decorationsprunkes ein, wodurch das ganze Theater wieder eine gesündere Grundlage erhielt.

Weder die Texte Zeno's und Metastasio's, noch die musikalischen Compositionen all der genannten zum Theil ausgezeichneten Componisten, würden der Oper dieses Zeitraums aber eine so große Verbreitung gegeben haben, wenn sie nicht von einer kaum wieder erreichten Blüthe der Gesangskunst unterstützt worden wären. Denn zu Anfang dieses Jahrhunderts bildeten sich die berühmten Gesangsschulen des Pistocchi und seines Schülers Bernacchi in Bologna, des Fedi zu Rom, des Redi zu Florenz, des Peli in Modena, des Giovanni Paita in Genua, des Brivio in Mailand, des Lotti und Gasparini zu Venedig und des Scarlatti, Leo und Porpora zu Neapel aus, aus denen die berühmten Castraten Senesino (1685—um 1740), Caffarelli (1703—83), Farinelli (Carlo Broschi) (1705—82), Salimbeni (1712—51), sowie die Sängerinnen Marianna Bulgarelli (1684—1734), Vittoria Tesi (Ende des 17. Jhrhdts. — 1775), Faustina Bordoni (1700—70), Cuzzoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807) mit vielen anderen hervorgingen, denen dann selbst wieder unzählige nachfolgten.

XII.

Das Lustspiel im 18. Jahrhundert.

Die Reform Riccoboni's. — Girolamo Gigli. — Niccolò Amente und der Marchese Liviera. — Giambatt. Fagiuolo. — Carlo Goldoni, sein Leben und seine Werke. — Anfeindungen Sacchi's, Chiari's und Carlo Gozzi's. — Pariser Aufenthalt und Tod. — Seine Theaterreform und deren Bedeutung. — Beurtheilung Goldoni's und seiner Dramen. — Pietro Chiari. — Carlo Gozzi, sein Leben und seine Werke. — Verhältniß zur Gesellschaft Sacchi und Charakteristik seiner dramatischen Wirksamkeit. — Nachfolger Goldoni's: Franc. Albergati Capacelli; Andrea Willi; Gherardo de' Rossi; Alessandro Pepoli; Ant. Sim. Sografi. — Giov. Batt. Viasolo, gen. Camillo Federici. — Greppi; Signorelli; Francesco Avelloni.

Ebensowenig wie auf dem Gebiete der Tragödie und der Oper konnte eine Reform auf dem des Lustspiels ausbleiben. Italienische Uebertragungen französischer Komödien traten schon gegen Ausgang

des 17. Jahrhunderts hervor. Jetzt machte sich Luigi Riccoboni wieder darum verdient, seine Landsleute mit den Fortschritten der Franzosen in dieser Gattung des Dramas bekannt zu machen. Er bearbeitete verschiedene ihrer Lustspiele und schrieb deren später auch selbst, von denen sich u. A. La moglie gelosa und La sorpresa d'amore erhalten haben. Besonderes Aufsehen machte hierin Girolamo Gigli[1]), geb. 1660 zu Siena, gest. 1722, mit seinem Il Don Pilone ovvero il bacchettono falso[2]), einer Prosabearbeitung des Molière'schen Tartüffe, welche schon 1701 mit großem Erfolge in Siena zur Aufführung kam. Kaum minderen Beifall erwarb er sich durch das Originallustspiel La sorellina di Don Pilone ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona[3]). Es ist eine Art Seitenstück zum Tartüffe, zu dem er durch eigene Erlebnisse angeregt worden sein mochte, da er in der geizigen Betschwester Egidia seine reiche Gattin Laurenzia Perfetti, sich selbst aber in dem Geronio dargestellt haben soll. Das Stück ist zwar spaßhaft, doch hat es nichts von der Feinheit und Charaktervertiefung seines Vorbilds, welches in seiner Bearbeitung natürlich auch sehr vergröbert wurde. Gigli hat überdies noch Tragödien, eine Menge Melodramen und verschiedene andere Schriften geschrieben.

Unter den selbständigen Arbeiten zu Anfang des Jahrhunderts zeichnen sich ferner die des Nicolò Amente (1659—1719) und des Marchese Liviera in Neapel aus. Jener schrieb sieben Lustspiele (La Costanza, Il Forca (1700), La fante (1701), La somiglianza (1706), La Carlotta, La Giustina (1717) und Le Gemelle nach den Mustern des Porta, deren Handlung sich noch meist in dem Kreise der alten Findlingskomödie bewegt, in die er

---

[1]) Vita di Girolamo Gigli Sanese, detto tra gli Arcadi Amaranto Sciaditico, da Orbescio Agiéo (der Arcadiername des Francesco Corsetti.) (Fir. 1746).

[2]) Lucca 1711 und 1715. Ihm ging eine Uebersetzung von Les plaideurs Racine's unter dem Titel I litiganti ovvero il giudice impazzato (Ven. 1704) voraus. Auch Le furberie di Scapino wurde von ihm übersetzt, sowie ein Lustspiel des Montfleury unter dem Titel Ser Lapo ovvero la moglie giudice (Piombino 1731).

[3]) Venezia 1721. Ob sein Il Don Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro, Ven. 1704, ebenfalls ein Originalstück ist, habe ich nicht zu ermiteln vermocht.

die stehende Figur eines frechen und dabei plumpen Prahlhanses im neapolitanischen Volksdialekt einführte. Seine Stücke waren damals über ganz Italien verbreitet. Diejenigen Liviera's wirkten hauptsächlich durch reiche Action, Volksscenen und glänzende Ausstattung.

Eine Anknüpfung an die alten volksthümlichen Farsen suchte und fand der Florentiner Giambattista Fagiuoli (1660 bis 1742). Seine Schwänke sind in der florentinischen Mundart im Geiste der französischen Regelmäßigkeit geschrieben, doch mit ländlichen Dialekten untermischt. Sie sind voller Lustigkeit und treu in der Zeichnung der Sitten, heute aber kaum noch genießbar. Nach Quadrio erschienen davon zwischen 1734—36 6 Bände, 19 Stücke enthaltend. Auch in ihnen kehrt eine stehende Localfigur, Ciapo genannt, wieder, welche er selbst spielte.

Weder diesen, noch all den vielen anderen zu dieser Zeit für die Bühne thätigen Schriftstellern würde jedoch eine Reform des Lustspiels, würde die Verdrängung der commedia dell' arte gelungen sein. Dies war dem Manne erst vorbehalten, welcher zugleich das fruchtbarste, erfindungsreichste, leichteste und dabei gefälligste Talent von allen Bühnendichtern der Italiener, die bisher aufgetreten waren, besaß.

Carlo Goldoni wurde 1707 zu Venedig geboren. Der Tag seiner Geburt liegt im Dunklen, obschon wir von ihm selbst eine sehr ausführliche Lebensbeschreibung besitzen[1]). Seine Familie stammte aus Modena. Schon sein Großvater war aber nach Venedig übersiedelt. Durch eine zweite Heirath sehr reich geworden, hatte sich dieser dem Wohlleben völlig ergeben. In seinem Hause reihte sich Fest an Fest, sowohl in Venedig, als auf seinem Landgute zu Carrara. Alle Celebritäten der Musik und des Theaters verkehrten bei ihm,

---

[1]) Memoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Paris 1787. Mir liegt die Pariser Ausgabe von 1822 vor. Eine italienische Uebersetzung erschien Ven. 1788, eine deutsche von G. Schatz, Gotha 1787. Carrer, Saggi su la vita e su le opere di C. G. Ven. 1823. (3 Bde.) Gavi, Della vita ꝛc. Milano 1826. Meneghezzi, Della vita ꝛc. Milano 1827. Die erste von ihm selbst besorgte vollständige Ausgabe erschien 1788 zu Venedig in 44 Bdn. Eine deutsche Uebersetzung, welche von Lessing angeregt wurde und der die Ausgabe von 1761 zu Grunde liegt, von J. H. Saal. Leipzig 1769—77.

daher es auch nicht an Schauspielen und Opern fehlte. Unter diesen Eindrücken wuchs der Dichter nun auf und er hat dieses Wohlleben, welches das Vermögen der Familie so ziemlich verschlang, in einigen seiner Stücke, doch ohne jede Bitterkeit, gegeißelt. Besonders war sein Vater lange einzig auf sein Vergnügen bedacht. Er ließ ihm ein Marionettentheater erbauen und spielte ihm selbst darin vor. Nach des Großvaters Tode veränderte sich freilich dies alles. Man fand die Mittel erschöpft, und der Vater, der bisher nur dem Vergnügen gelebt, mußte nun selbst nach einem Erwerbszweige greifen. Er ging nach Rom, um sich zum Arzt auszubilden. Doch auch an die Erziehung des Knaben, für welche bisher nur die Mutter gesorgt hatte, mußte nun ernster gedacht werden.

Die Neigung desselben zum Theater war aber inzwischen durch Lectüre noch weiter entwickelt worden. Ich habe bereits darauf hinweisen können, welchen Eindruck Cicognini auf ihn damals ausgeübt hat und wie er unter dessen Einflusse bereits mit 8 Jahren sein erstes kindisches Theaterstück schrieb. Nachdem Carlo's Vater in Rom seine Studien beendet und sich, noch immer von seiner Familie getrennt, als Arzt in Perugia niedergelassen hatte, ließ er den Sohn dahin kommen, um die lateinische Schule hier zu beziehen. Dazwischen förderte er aber noch selbst die theatralischen Liebhabereien desselben, indem er in seinem Hause ein kleines Theater einrichtete, auf welchem Goldoni zum ersten mal öffentlich und zwar eine Frauenrolle in Gigli's Sorellina di Don Pillone spielte. Nach beendigten lateinischen Studien bezog der Jüngling die Schule der Dominikaner in Rimini, während sich seine Eltern nach Chiozza begaben. Auch hier aber entging er den theatralischen Versuchungen nicht. Plautus, Terenz, Aristophanes wurden seine Lieblingsschriftsteller und verleideten ihm seine philosophischen und medicinischen Studien. Die Bekanntschaft mit einer Truppe von Schauspielern, welche sich von Rimini nach Chiozza begeben wollte, bestimmte ihn endlich sogar, den Studien völlig Valet zu sagen und sie dahin zu begleiten. Der Zorn des Vaters war rasch beschwichtigt. Ein neuer Lebensplan wurde vereinbart; der ärztliche Beruf, für den ihn derselbe zunächst bestimmt hatte, mit dem der Rechte vertauscht. Goldoni lernte zunächst praktisch bei einem Freund der Familie in Venedig und bezog dann das Colleg Ghislieri zu Pavia. Hier lernte er die

Mandragola Machiavelli's kennen, das erste Charakterlustspiel, welches ihm in die Hände fiel. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher. Er war nach Neuem begierig. Er hatte von Molière wohl öfter gehört, doch noch nichts von ihm kennen gelernt. Kein Zweifel, daß er ihn nun zu erlangen suchte; doch verräth uns seine Lebensgeschichte nicht, zu welcher Zeit dies geschehen.

Eine Spannung zwischen den Bürgern der Stadt und den Studirenden wurde von Goldoni zur Veröffentlichung einer satirischen Atellane, Il colosso, benützt. Dieser erste öffentliche dramatische Versuch war eben so glänzend als verhängnißvoll. Er hatte für ihn den Ausschluß von dem Colleg zu Pavia zur Folge, welches nun mit der Universität zu Modena vertauscht wurde. Hier aber machte die öffentliche Brandmarkung, welche ein Abate wegen eines fleischlichen Vergehens erlitt, einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er seinem Vater erklärte, überhaupt von weltlichen Dingen nichts mehr wissen, sondern in den geistlichen Stand übertreten zu wollen.

Der Vater ging auch scheinbar auf diese Phantasie seines Sohnes ein. Er ließ ihn zurück nach Chiozza kommen, reiste aber sofort nach Venedig mit ihm, um ihm den Reiz und die Vergnügungen dieser Stadt auf's Neue zu kosten zu geben. Auch versagte das Leben auf den leichtbeweglichen Sinn des Jünglings die beabsichtigten Wirkungen nicht. Der junge Abtrünnige wurde zu bald nur zurückgewonnen, worauf er als Gehülfe in den Dienst des Podesta von Chiozza und später in den des Podesta von Feltre trat. Hier erneuerte er die Bekanntschaft jenes Schauspieldirectors von Rimini, der sich seines Talentes rasch zu bedienen wußte. Goldoni richtete für ihn Metastasio'sche Operntexte zu Tragödien ein, ja spielte selbst darin mit, was auch und mit Beifall in zwei kleinen von ihm selber verfaßten Stücken geschah, in Il buon padre und La cantatrice.

1713 starb ihm der Vater in Bagnocavallo. Die Mutter beschwor ihn, sich einem bestimmten Lebensberuf nun dauernd zu widmen. Goldoni that auch sein Möglichstes. Er erlangte die Doctorwürde, er trat in die Körperschaft der Advocaten Venedigs ein. Allein die Praxis wollte nicht kommen. Es blieb ihm Muße genug, darüber nachzudenken, und mit der Muße und mit den Ge-

danken kamen auch die alten theatralischen Anwandlungen wieder. Da ihm jedoch das Lustspiel mit der Würde eines Rechtsgelehrten nicht recht vereinbar schien und überhaupt nur die Oper eine höhere Rente versprach (eine Operndichtung konnte schon damals im glücklichen Falle an 100 Zechinen einbringen), so schrieb er ein lyrisches Drama: Amalasonta.

Alle diese Erlebnisse waren von Zeit zu Zeit von kleinen, wie es scheint, unschuldigen, galanten Abenteuern durchflochten gewesen. Jetzt aber war er unüberlegt in ein Verhältniß gerathen, das ihn mit einer Heirath bedrohte. Er entzog sich demselben nur durch die Flucht. Dies brachte ihn in den Dienst des venezianischen Ministerresidenten zu Mailand. Neue Annäherungen an das Theater, neue Liebesverhältnisse. Der Krieg unterbrach aber beide. Er mußte mit seinem Ministerresidenten sich aus Mailand zurückziehen. Es ging nach Cremona, von Cremona nach Parma, von Parma nach Modena, Brescia, Verona. Mitten in diesem Tumult entstand aber gleichwohl ein neues Drama, das Trauerspiel Belisar, das er auf Anregung eines Schauspielers dichtete und durch welches er in eine enge Verbindung mit dem Schauspieldirector Imro aus Genua trat. Es war gerade die Zeit, da die in Neapel entstandene komische Oper im Norden Italiens eingeführt worden war. Imro war der erste gewesen, welcher zwischen die Akte der Lustspiele komische Gesangsintermezzi gelegt hatte. Auch Goldoni schrieb jetzt ein solches, das dreiactige: La Pupilla. In Venedig, wohin er Imro begleitet hatte, wurde er dem Theaterunternehmer Grimani vorgestellt, der ihn für seine beiden Theater S. Samuele und S. Giovanni Crisostomo, in jenem für's Schauspiel, in diesem für die Oper engagirte. Am 24. Nov. 1734 wurde der Belisar mit ungeheurem Erfolge gegeben. Schon am 16. Juni folgte die Rosmunda, die sich jedoch nur durch das im venezianischen Dialekte geschriebene Intermezzo: La birba zu halten vermochte. Im nächsten Jahre folgten die Griselda und eine Bearbeitung des Convitato di pietra.

Hier läßt sich zum ersten Male mit Entschiedenheit ein Einfluß Molière's nachweisen, da er einräumt, zu dieser Bearbeitung durch die gleichnamigen Stücke dieses letzteren und Thomas Corneille's bestimmt worden zu sein. Dies war zugleich der erste, entschieden gegen die commedia dell' arte gerichtete Schritt, insofern

er den Harlekin aus seinem Stücke verbannte, der bisher in Italien die Rolle des Leporello gespielt.

Er begleitete nun die Truppe nach Genua, wo er die Tochter eines der vier Notare der Bank von St. Giorgio, Fräul. Conio, heirathete, der theatralischen Laufbahn deshalb aber doch nicht entsagte. Es entstanden die romantisch angehauchten Dramen Rinaldo di Montalbano und Enrico, Re di Sicilia, jenes nach einem Stoffe der commedia dell' arte, dieses nach einer Novelle des Gilblas, die auch schon von Saurin dramatisch behandelt worden. Inzwischen hatte die Truppe in der jungen Bastona eine vorzügliche Schauspielerin, in dem berühmten Arlechin Sachi einen vortrefflichen Darsteller gewonnen. Er glaubte sich hierdurch befähigt, die, wie er sagt, ihn schon lange beschäftigende Theaterreform in Angriff nehmen zu können, indem er, dem Beispiel Molière's folgend, den Italienern ein nationales Charakterlustspiel aus ihren Sitten und Zuständen zu entwickeln versuchte.

Es entstand so das Lustspiel Momelo cortesan, welches zu den venezianischen Dialektstücken des Dichters gehört und bis auf die Titelrolle noch als Canevas behandelt ist. Nur sie ist rednerisch ausgeführt, alles übrige aber der Phantasie des Darstellers überlassen. Ihm folgten die in ähnlicher Weise behandelten: Il prodigo, La trenta due disgrazie d'Arlecchino und La notte critica. — Auch seine Ernennung zum genuesischen Consul hemmte seine dramatische Production um so weniger, als sie ihm nichts eintrug, wohl aber durch unvorsichtig vollzogene Aufträge in große Verluste brachte. Noch mehr aber sollte dem Dichter bei einer anderen Affaire, in die ihn die Liebe zu seinem jüngeren Bruder verstrickte, seine sanguinische, leichtgläubige und vertrauensvolle Natur verhängnißvoll werden. Sie kostete ihm den größeren Theil seines eigenen Vermögens wie desjenigen seiner opferwilligen Frau. Mitten in diesen Ereignissen und in deren Folge entstanden die Lustspiele: Il fallimento, La donna di garbo und L'impostore. Sie nöthigten ihn aber auch, seine letzten Hülfsmittel zusammenzuraffen, die durch den Krieg in anderer Weise wieder bedroht waren. Zu diesem Zwecke wendete er sich mit seiner Frau nach Modena, von wo er noch eine kleine Rente bezog; und wo sie nun beide mitten in den Kriegsstrudel hineingerissen wurden. Es war als ob der Zufall mit

ihnen Fangball spielte, so wirr wurden sie aus einer glücklichen in eine widerwärtige und aus dieser wieder in eine glückliche Lage geworfen. Dies führte sie endlich auch nach Florenz, wo Goldoni die Gelegenheit benutzte, sich mit der toskanischen Sprache näher vertraut zu machen, deren ungenügende Kenntniß man ihm ja noch heute zum Vorwurf macht. Wie sehr er aber noch immer ein Kind des Ungefährs war, läßt sich aus dem Umstand erkennen, daß ein Besuch in Pisa, der ursprünglich nur drei Tage umfassen sollte, allmählich zu eben so viel Jahren von ihm ausgedehnt wurde. Er war in die Gesellschaft der Arkadier gerathen, deren Mitglied er unter dem Namen Polisseno wurde, und nahm auf Anrathen seiner neuen Freunde die advocatorische Praxis hier wieder auf. Die theatralischen Versuchungen sollten aber auch dies Mal nicht ausbleiben. Sie traten zunächst in Gestalt eines Briefes des Schauspielers Sacchi an ihn heran, der ihm ein Sujet zu einer Komödie schickte, dessen Ausführung er ihm überließ. Goldoni unterzog sich dem Auftrage. Es entstand daraus sein Servadore di due padroni, ein Stück, welches in Venedig einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Sacchi bestellte ein zweites, das er, wahrscheinlich unter dem Einfluß des in die Mode gekommenen empfindsamen Lustspiels, ihn jedoch bat, so empfindsam und pathetisch zu behandeln, als sich dies mit einem Lustspiel nur immer vertrage. Goldoni antwortete mit seinem Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato. Dieses Stück, obwohl noch halb Stegreifkomödie, darf als der Anfang einer ganzen Reihe in ähnlicher Weise von ihm behandelter Stücke betrachtet werden, und hatte, besonders in Frankreich, einen unglaublichen Erfolg. Ihm sollte er vornehmlich seine spätere Berufung nach Paris verdanken.

Entscheidender für die weitere dramatische Entwicklung Goldoni's aber wurde eine andere Aufforderung, die ihm damals von Seiten des Pantalon Darbes gemacht ward und darauf gerichtet war, für die zur Zeit in Livorno spielende Truppe des Directors Medebac eine Komödie verfassen zu wollen. Dies veranlaßte eine Scene, die selbst so originell und lustig, wie nur die irgend eines Lustspiels ist. — Darbes führte sich selbst bei ihm ein. „Und Ihr Stand?" fragt Goldoni. Darbes richtet sich auf und mit der flachen Hand auf die Wölbung seines stattlichen Bauches schlagend,

sagt er in einem Tone, in dem Stolz und Laune sich mischen: „Ich bin Komödiant, der Pantalon der Livorneser Gesellschaft, und glaube weder meinen Eltern, noch meinem Stande, noch meinem Vaterland Schande zu machen, ja ohne mich rühmen zu wollen, Gavelli ist todt — und ein zweiter Schlag bekräftigt das Wort — aber Darbes hat ihn ersetzt." Er rückt jetzt mit seinem Auftrag heraus und da Goldoni sich abgeneigt zeigt, ergreift er wie spielend die Dose desselben, nimmt eine Prise, läßt dabei einige Ducaten hineingleiten, schließt sie dann wieder', indem er sie mit einem jener Lazzi auf den Tisch wirft, durch welche man das verbergen zu wollen scheint, auf was man doch grade aufmerksam zu machen wünscht. Goldoni, der alles bemerkt hat, will sich den Spaß nicht gefallen lassen, er will Darbes das Geld wieder aufdrängen. Dieser aber setzt sich in Positur, macht seine Reverenzen, richtet sich wieder empor, zieht sich zurück, gewinnt auf diese Weise die Thüre und — ist auf und davon. Goldoni schrieb also sein Stück, es war Tonin della Grazia, nach einem alten Stegreifspiele, Pantalon Paroncin (petit-maître), auf das ihn Darbes verwies. Er machte nun auch die Bekanntschaft Medebac's selbst. Madame Medebac war eine vortreffliche Schauspielerin. Sie gewann ihn durch ihre Darstellung der Donna di garbo, die Goldoni bisher nicht gesehen hatte. Medebac rückte jetzt mit dem Vorschlag heraus, ihn nach Venedig zu begleiten, wo er auf 5—6 Jahr ein Theater zu miethen gedenke. Goldoni erhielt die Zustimmung seiner Frau, ohne die er nie etwas that, die aber alles bewilligte. Er hatte einen gewissen Antheil an der Einnahme, da diese aber selbst im günstigsten Falle nur eine sehr niedrige sein konnte, so war der voraussichtliche Vortheil ein verhältnißmäßig geringer. Goldoni sagt bei dieser Gelegenheit: „Ich bin öfter versucht, mich für ein Phänomen zu halten. Unbedenklich überlasse ich mich meinem komischen Talente, welches mich mit sich fortreißt. Drei- oder viermal habe ich die glücklichsten Gelegenheiten vorübergehen lassen, meine Umstände zu verbessern — immer bin ich wieder in dieselben Schlingen gerathen. Doch bereue ich's nicht. Ich würde auf jedem anderen Weg mehr Wohlstand, aber weniger Befriedigung gefunden haben."

Es waren damals (1747) in Venedig sieben Theater im Gange: S. Giov. Crisostomo, S. Cassiano, S. Moise, S. Benedetto, S. Samuele,

S. Luca und S. Angelo. Von diesen dienten die drei letzten dem Schauspiele. In S. Samuele spielte Sacchi noch immer seine Stegreifspiele. Medebac miethete das Theater S. Angelo. — Das Debüt mit Tonin della Grazia fiel unglücklich aus, aber der rasch an die Stelle tretende L'uomo prudente zog sich als solcher aus der Affaire und I due gemelli veneziani übertrafen noch diesen Erfolg, obschon beide Komödien mit ihrem Vergiftungsmotiv, selbst nach Goldoni's Urtheil, dem guten Geschmack in's Gesicht schlugen.

Bis hierher war unser Dichter immer unangefochten geblieben. Jetzt aber fing die Kritik sich zu regen an; nicht sowohl gegen Goldoni als gegen die Gesellschaft Medebac's, die man die Seiltänzergesellschaft nannte, mit keinem weiteren Rechte jedoch, als daß Mad. Medebac allerdings die Tochter eines Seiltänzers war. Die Angriffe kamen von den Anhängern Sacchi's, der unter Medebac's Erfolgen zu leiden begann und sich auch später für einige Jahre ganz von Venedig zurückzog, in's Ausland ging und sich in Lissabon niederließ, wo er durch das große Erdbeben (1755) aber wieder vertrieben wurde und nach Venedig zurückkehrte.

Das Jahr 1748 wurde mit der Vedova scaltra eröffnet. Sie bot den Darstellern Gelegenheit, ihre Kunst in einer ganz neuen Weise zu entfalten. Die Heldin ist eine schöne Wittwe, die auf einem Balle die Bekanntschaft von vier Fremden, dem Milord Rosebif, dem Chevalier le Bleu, dem Don Alvaro di Castiglia und dem Grafen Bosco Nero macht, welche sich sämmtlich in sie verlieben. Die vier Nationalitäten werden dabei komisch beleuchtet. Rosaura findet den Engländer generös, den Franzosen galant, den Spanier voll Anstand und Gravität, den Italiener aber liebenswürdig. Sie ist ernst mit dem ersten, ausgelassen mit dem zweiten, gravitätisch und zurückhaltend mit dem dritten und verliebt in den vierten, der ihre Hand auch davon trägt. Das Stück gefiel außerordentlich und hatte 30 Vorstellungen hinter einander. Eine ebenso gute Aufnahme erzielte La putta onorata, welche Goldoni im Gegensatze zu einem alten aber schlechten Volksstück, Le putte di castello, geschrieben hatte. Dies schien ihm ein Triumph seiner neuen Richtung zu sein. In der That hatte seine Reform der Bühne, d. i. die Wiederaufnahme der Sitten- und Charakterkomödie, einen guten Schritt vorwärts gethan. „So lange ich — heißt es bei

ihm — die alte commedia dell' arte zur Grundlage der meinigen machte und meine Stücke nur theilweise ausführte, theilweise den Darstellern die Ausführung überließ, blieb ich unangefochten. Seitdem ich mich aber für einen Poeten ausgab, wurden die Geister wider mich rege." Was man seinen Stücken im Allgemeinen zum Vorwurf machte, war der Mangel an Einheit des Orts, was man aber gegen die Putta onorata noch besonders und nicht mit Unrecht einwendete, war, daß die Hauptrolle keine komische sei. Denn wenn schon nicht einzusehen ist, warum ein tugendhafter Charakter nicht auch zum Mittelpunkte einer dramatischen Darstellung gemacht und diese mit komischen oder tragischen Motiven verknüpft werden könnte, wie denn die Franzosen und Engländer dies schon vor ihm gethan hatten und Goldoni hierin vielleicht nur ihrem Beispiele folgte, so ist es doch andererseits richtig, daß die Hauptfigur einer wahrhaft komischen Handlung auch an sich selbst gewisse komische Seiten darbieten muß und daher ebensowenig nur tugendhaft als lasterhaft sein darf, ja daß es grade diese komischen Seiten sind, welche den Mittelpunkt einer solchen Darstellung zu bilden haben. Goldoni, der aber den Zweck der Komödie vornehmlich darin suchte, daß sie, gleichviel noch auf welche Weise, dazu beitrage, das Laster verächtlich zu machen und die Fehler der Menschen zu bessern, durfte wohl sagen: daß seine Tadler hierin zwar Recht, er selbst aber auch nicht Unrecht habe.

Der Erfolg der Putta onorata rief 1749 eine Fortsetzung derselben in La buona moglie hervor. Ihr folgte Il cavaliere e la donna, in welcher das Cicisbeat angegriffen und verspottet wurde, ein Thema, welches von Goldoni noch vielfach, aber niemals lüstern oder frech behandelt worden ist. In diesem Jahre brachen die Kämpfe zwischen Sacchi und Goldoni offener hervor. Das Theater S. Samuele gab nämlich ein Stück unter dem Titel La scuola delle vedove, welches nicht sowohl eine Parodie der Vedova scaltra, sondern dieses Stück selbst mit verändertem und mit Invectiven gegen Goldoni und sein Schauspiel erfülltem Dialog war. Trotz der Erbärmlichkeit dieses Machwerkes hatte es doch die Lacher auf seiner Seite, die nicht blos aus den Parteigängern Sacchi's, sondern auch aus denen der übrigen Theater bestanden, die sämmtlich auf Medebac's Erfolge eifersüchtig waren und Goldoni dafür verantwortlich

machten. Doch darf nicht verkannt werden, daß Goldoni's Stücke bei allem Talent und Verdienst auch mancherlei Blößen boten und ihre Ueberschätzung den Tadel herausfordern mußte. Es hing vielleicht mit diesem Vorfalle, noch mehr aber mit dem Abgang des beliebten Pantalon Darbes zusammen, der einem Rufe des Königs von Polen folgte, daß Goldoni's nächstes Stück L'erede fortunato einen entschiedenen Abfall erlitt. Das forderte zu außergewöhnlichen Kraftanstrengungen auf und Goldoni hatte die Kühnheit, bei dem eben eintretenden Schluß der Saison zu erklären, daß er sich anheischig mache, dem Publikum im nächsten Jahre 16 neue Stücke zu liefern. Welche Autorität er damals bei seinen Landsleuten besitzen mußte, geht aus der Thatsache hervor, daß schon 8 Tage nach dieser Ankündigung alle Logen für den nächsten Winter vergriffen waren. Ein Resultat, an das Sacchi und seine Anhänger bei ihren Angriffen gewiß nicht gedacht hatten.

Medebac eröffnete die nächste Stagione mit dem neuen Pantalon Antonio Mattiuzzi, gen. Collalto, und dem Lustspiele: Il teatro comico. Es ist eines von den Stücken, welche die Verhältnisse des Theaters selbst zum Gegenstand der Darstellung machen. Die Scene ist daher auch die Bühne und es handelt sich um eine Theaterprobe, wobei Mad. Medebac zugleich die Titel der versprochenen 16 neuen Stücke ankündigte. Es waren: Il teatro comico; Le donne puntigliose; La bottega di caffè; Il bugiardo (nach Corneille's Menteur); L'adulatore; La famiglia dell' antiquario; Pamela (nach dem Richardson'schen Roman); Il cavaliere di buon gusto; Il giocatore; Il vero amico; La finta ammalata; La donna prudente; L'incognita; L'avventuriere onorato; La donna volubile und I pettegolezzi. Sie hatten fast alle Erfolg, besonders La bottega di caffè, Il bugiardo (obschon dieses Stück den feinen Lustspielcharakter, den es selbst noch bei Corneille, besonders aber bei dem ursprünglichen Erfinder Alarcon hatte, schon sehr eingebüßt hat), Pamela, Il vero amico (den Goldoni mit Recht für eines seiner besten Stücke hielt), La finta ammalata, welches seinen Erfolg hauptsächlich dem Spiele der Mad. Medebac zu verdanken hatte, und I pettegolezzi, dessen ungeheuerer Succeß sich wohl mit daraus erklärt, daß es den Schluß der vom Dichter so glänzend gelösten Aufgabe bildete. Goldoni war der gefeiertste Mann von Venedig.

Nichtsdestoweniger kam es gerade jetzt zu Mißhelligkeiten zwischen ihm und Medebac.

Goldoni wollte seine dramatischen Dichtungen herausgeben und Medebac bestritt ihm hierzu theilweise das Recht, insofern er sich für den uneingeschränkten Eigenthümer der für seine Bühne geschriebenen Stücke erklärte. Dies konnte sich freilich nur auf Venedig beziehen, da in den übrigen Staaten Italiens der Nachdruck gestattet war. Auch erlangte Goldoni endlich von ihm die Erlaubniß, jährlich einen Band doch mit nicht mehr als je vier Stücken veröffentlichen zu dürfen. Der erste Band erschien 1751.

Einwürfe, die man Goldoni in Turin gegen seine Stücke gemacht, denen man die Molière'schen Lustspiele entgegenstellte, riefen das historische Lustspiel Il Molière hervor. Goldoni erklärt bei dieser Gelegenheit, Molière damals zwar schon sehr gut gekannt, aber denselben doch nie direct nachgeahmt oder mit ihm gewetteifert zu haben. Auch jetzt habe er ihn nicht zu erreichen gestrebt, sondern sei nur zu zeigen bemüht gewesen, daß er auch in seiner Form zu schreiben vermöge. Er sah demnach hier ganz von den Maskenfiguren der Stegreifspieler und dem Decorationswechsel ab, theilte sein Stück in 5 Acte, während seine früheren nach dem Vorgange der durch spanischen Einfluß in die Mode gekommenen Stücke in drei Acte getheilt waren, und bediente sich statt wie bisher der Prosa des Martellianischen Verses, als Ersatz für den Alexandriner. Sein Molière ist aber auch noch deshalb bemerkenswerth, weil ihm dieselbe Idee zu Grunde liegt, wie dem Gutzkow'schen Urbilde des Tartuffe. Er hatte damit großen Erfolg, was von seiner nächsten Production, dem Rührdrama: Il padre di famiglia, nicht gesagt werden kann. Goldoni ließ sich aber von der darin eingeschlagenen sentimental-moralisirenden Richtung nicht abbringen, sondern schrieb damals in demselben Sinne und mit großem Erfolge L'avvocato veneziano und La figlia ubbediente.

Jenem ersten Zerwürfniß mit Medebac war aber 1752 ein andres mit dessen Gattin gefolgt. Es war nämlich eine junge Schauspielerin, die Frau des Brighella Marliani, zur Gesellschaft getreten, welche unter dem Namen der Corallina in Soubrettenrollen großes Aufsehen erregte. Goldoni hatte für sie La serva amorosa geschrieben und der Erfolg rief die Eifersucht seiner Principalin

hervor. Zwar schrieb ihr der Dichter zum Ersatz eine überaus brillante Rolle in La moglie saggia, allein der Beifall, den Corallina gleich darauf in Le donne gelose neben Mad. Medebac erntete, verdarb umsomehr wieder alles, als dieses Stück eine kleine Satire auf letztere selber enthielt. Mit der nächsten Saison, welche mit der für die Corallina geschriebeneen Locandiera, einem der vorzüglichsten Werke des Dichters, eröffnet wurde, ging das contractliche Verhältniß zwischen Goldoni und Medebac zu Ende. Goldoni erneuerte es nicht, sondern schloß einen ähnlichen Contract mit dem Eigenthümer des Theaters von S. Luca ab, dem Caval. Vendramini, welcher um vieles ehrenvoller und einträglicher für ihn zu werden versprach. Medebac entzog ihm als Repressalie das Recht der weiteren Ausgaben der für ihn geschriebenen Lustspiele, so daß Goldoni genöthigt war, für eigene Rechnung eine neue Ausgabe in Florenz zu veranstalten. Sie begann im Jahre 1753 und die 1700 Exemplare der ersten Auflage waren schon beim Erscheinen des 6. Bandes vergriffen.

Sein erstes Stück im Theater S. Luca, welches später noch vielen Beifall erwarb, L'avaro geloso, fiel hier aber durch, weil, wie Goldoni bemerkt, die Schauspieler dieses Theaters nicht fähig waren, derartige Stücke zu spielen. Doch übte auf dieses Ergebniß möglicherweise auch sein Verhältniß zu Medebac ein, das wohl verschieden beurtheilt wurde. Noch schlechter erging es dem zweiten Stücke: La donna di testa debole. Goldoni's Theaterreform stand in der That in Gefahr, zu Grunde zu gehen .Er selbst trug nicht wenig dazu bei, weil er, um neue Erfolge zu erzielen, sich plötzlich auf die in die Mode gekommenen exotischen Stoffe warf. Zu diesen Stücken gehören: La sposa persiana; Ircana in Julfa; Ircana in Ispahan und Le Peruviane. Glücklicherweise blieben diese Concessionen an den Geschmack des Tages und die Casse nur vereinzelt; zwischen ihnen traten eine Menge neuer Charakterstücke hervor, so Il filosofo inglese; La madre amorosa; La villegiatura; La donna forte; Il festino; Le smanie della villegiature; Le avventure della campagna; Il ritorno della campagna; La donna di maneggio; Il padre per amore; La madre olandese und die venezianischen Dialektstücke: Le massere; Le done de casa soa und Le done caselinghe, von denen nicht wenige (wie die

Villegiaturstücke und die Dialektstücke) zu seinen besten Arbeiten gehören. Sie fielen zum Theil in die Zeit, da die Angriffe gegen ihn wieder in heftigerer Weise hervortraten. Hatte er doch jetzt nicht nur den wieder zurückgekehrten Sacchi, sondern auch Medebac, der in Chiari für ihn einen zwar keineswegs ebenbürtigen, aber immerhin gefährlichen Ersatz gefunden, und deren Anhänger zu Gegnern. Zwar kämpfte auch Chiari, nur in ganz anderer Weise, gegen die commedia dell' arte an. Er war ein Vertreter des empfindsamen, die Gemüthserregungen cultivirenden Geschmacks, wobei er der Neigung des großen Haufens für das Abenteuerliche, den Sinnen Schmeichelnde, nachgab. Es erhob sich ein Kampf zwischen den Parteigängern der Theater S. Angelo und S. Luca, unter dem niemand mehr als Sacchi zu leiden hatte. Diese warfen jenen Weichlichkeit und Uebertreibung, jene diesen Nüchternheit, Phantasielosigkeit, Trivialität vor. Der Streit übertrug sich diesmal mit auf die wissenschaftliche Welt. Zu denjenigen, welche Goldoni vertheidigten, gehörte Abate Roberti, Graf Verri und Gasparo Gozzi, der Bruder seines, nächst Baretti, eifrigsten Gegners, Carlo Gozzi, welche letztere jedoch nicht nur gegen Goldoni, sondern noch mehr gegen Chiari zu Felde zogen. Das Verhältniß Carlo Gozzi's zur Schauspielerin Ricci am Teatro S. Samuele scheint zwar nicht ohne Einfluß, aber doch nicht allein maßgebend auf dessen Verhalten zu Goldoni und Chiari gewesen zu sein, gegen die er fast die ganze Accademia de' Granelleschi in Aufregung brachte. Lag ihm doch überhaupt die Streitsucht im Blute. Auch mußten ihn schon seine reactionären und orthodoxen Anschauungen und der phantastische Hang seines unruhigen, leidenschaftlichen Geistes mit dazu aufregen. Der erste offene Schritt, den Carlo Gozzi gegen Chiari, Goldoni und deren Anhänger unternahm, geschah mit seiner „Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1757", welche eine Menge Flugblätter und Schriften nach sich zog. Im Jahre 1761 übertrug er seine Angriffe aber auch auf die Bühne.

Baretti erzählt in seinem Account of the manners and costums of Italy[1]), daß hierzu ein Streit Veranlassung gegeben habe, der zwischen Goldoni und Gozzi in einem Bücherladen aus-

---

[1]) Deutsch von J. G. Schummel, Breslau 1781.

gebrochen sei. Goldoni habe gesagt, daß es um Vieles leichter falle, die Fehler Anderer zu bemerken, als selbst etwas Besseres zu schaffen. Worauf Gozzi erwidert habe, dies sei zwar der Fall, nicht minder leicht aber sei es, ein so gedankenloses Volk wie die Venetianer zum Beifall zu nöthigen. Er wollte es z. B. leicht dahin bringen, daß diese sich die Schuhe abliefen, nur um das Märchen von den drei Pomeranzen in eine Komödie gebracht zu sehen. Goldoni und einige seiner Freunde, die inzwischen hinzugetreten wären, hätten ihn hierzu nun herausgefordert, und Gozzi mit seinem epochemachenden Spiele geantwortet.

Indessen wird diese Erzählung, der auch Gozzi selbst widerspricht[1]), wohl kaum mehr Wahres als die andere enthalten, daß Goldoni sich vor dem glücklichen Erfolge des Gozzi'schen Märchens aus Venedig habe zurückziehen müssen, und all' seiner theatralischen Ehrenstellen entsetzt (?), im Vertrauen auf Voltaire's Empfehlungen nach Paris gegangen sei.

Goldoni erhielt nämlich eine dringende Aufforderung, nach Paris zu kommen, und zwar bereits 1760 vom Kabinete des Königs aus. Er nahm sie schon zu dieser Zeit, d. i. also vor dem Erscheinen des Märchens von den drei Pomeranzen, an. Nur seiner Verpflichtungen gegen das Theater S. Luca wegen schob er sie bis April 1761 hinaus. Das Engagement lautete auf zwei Jahre, doch ging es Goldoni nur deshalb ein, weil er darin eine Aussicht auf lebenslängliche Versorgung erblickte. Die Abreise Goldoni's und ein dauernder Aufenthalt in Paris waren also schon vor dem Erfolge Gozzi's beschlossen. Auch hatte Goldoni's Beliebtheit bisher noch kaum wesentlich unter den Angriffen der Gegner gelitten. Eine Reihe seiner besten und beliebtesten Stücke fallen in diese Zeit, so die venetianischen Sittenkomödien: I morbinosi; I rusteghi; La casa nova; Le baruffe Chiozzote und Todaro Brontolo, sowie die Charakterlustspiele: La sposa sagace und La Scozzese, letzteres nach dem Voltaire'schen Lustspiel. Entscheidend für das Gesagte ist der große Erfolg seines letzten am Fastnachtsdienstage 1761 zur Aufführung gebrachten Stückes: Una delle ultime sere di carnavale. „La soirée du mardi gras — heißt es bei ihm — fut la

[1]) Im Ragionamento ingenuo etc.

plus brillante pour moi, car la salle retentissait d'applaudissements, parmi lesquels on entendait dinstinctement crier: Bon voyage! revenez! n'y manquez pas!““

Dies sieht in der That nicht aus wie nothgedrungene Flucht. Ja weshalb hätte Goldoni auch fliehen sollen? War er von Sacchi doch schon an schlimmere Angriffe als diesen gewöhnt. Der Kritik eines Baretti und Gozzi hatte er den Beifall fast aller Theater der Welt entgegenzusetzen. Seine Stücke wurden schon damals in die französische, englische, deutsche Sprache übersetzt und grade erst jetzt breitete sich sein Ruhm mehr und mehr aus, grade jetzt war ihm die rückhaltloseste Anerkennung des berühmtesten und einflußreichsten Mannes der Zeit, die Anerkennung Voltaire's, zu Theil geworden[1]) und kein Geringerer als der Bruder seines Gegners, Gasparo Gozzi, war es, welcher sich nach seiner Abreise der weiteren Herausgabe seiner dramatischen Werke mit unterzog. Die Wahrheit ist eben die: Carlo Gozzi vermochte trotz seiner Erfolge selbst nicht den abwesenden Goldoni ganz von den Bühnen Venedig's, geschweige denn von den übrigen Bühnen Italiens zu verdrängen, auf denen seine Märchendramen nie Fuß zu fassen vermochten.

Mit Goldoni's Uebersiedelung nach Paris erscheint das, was man seine Reform des italienischen Theaters zu nennen pflegt, eigentlich abgeschlossen. Die Schauspieler des dortigen Théâtre italien,

---

[1]) In einem Briefe, den dieser am 24. September 1760 an Goldoni geschrieben hatte. Er lautet: Signor mio, Pittore e figlio della natura, vi amo dal tempo che vi leggo. Ho veduto la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificata la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senso. Oh che fecondità, mio Signore, che purità! e come lo stile mi pare naturale, faceto e amabile! Avete ricattata la vostra patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare le vostre commedie l'Italia liberata da' Goti. La vostra amicizia m'onora e m'incanta. Ne sono obbligato al Sig. Senatore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo. — Vi auguro, mio Signore, la vita più lunga e la più felice, giacchè non potete essere immortale come il vostro nome. Intendete di farmi un grande onore, e già mi avete fatto il più gran piacere. — J'use, mon cher Monsieur, de la liberté française en vous protestant sans cérémonies que vous avez en moi le partisan le plus déclaré, l'admirateur le plus sincère, et déjà le meilleur ami que vous puissiez avoir en France. Cela vaut mieux que d'être votre très humble et très obéissant serviteur Voltaire.

so trefflich einzelne wie Carlo Bertinazzi, Carlino genannt, als Arlecchino, Camilla, als Soubrette, Collalto, als Pantalone, Civarelli, als Scapino, Rubini, als Dottore, Zanuzzi, als Amoroso, auch waren, eigneten sich nicht für die Darstellung der geschriebenen Sitten- und Charakterkomödie. Auch wollte das Publicum sie in ihrer Eigenthümlichkeit sehen. Goldoni, durch seinen Contract gebunden, mußte sich also entschließen, für sie wieder Canevasi zu schreiben. Er nahm aber so wenig Interesse daran, daß er den Aufführungen derselben kaum beiwohnte, dagegen der französischen Komödie jetzt seine volle Aufmerksamkeit schenkte.

Eine zufällige Bekanntschaft mit Demoiselle Sylvestre, Vorleserin der Mutter Ludwig's XVI. vermittelte ihm eine Vorstellung bei dieser, welche ihn dann ihrerseits der Herzogin von Narbonne und Madame Adelaide von Frankreich empfahl, was eine Anstellung Goldoni's bei diesen Prinzessinnen als Lehrer der italienischen Sprache nud Literatur zur Folge hatte; eine Stellung, welche dieser gern mit der am Théâtre italien vertauschte, weil sie ihm eine lebenslängliche Versorgung versprach. Denn hiernach zu trachten, hatte zu seiner Zeit ein Autor von seiner Begabung noch nöthig, der heute bei gleicher Fruchtbarkeit und seiner bescheidenen Lebensweise unfehlbar zum Millionär geworden sein würde. Doch schien auch diese Hoffnung vereitelt zu werden. Schon nach Verlauf eines Jahres sah er sich dem Ungefähr wieder preisgegeben und auf seine poetische Thätigkeit verwiesen. Es wurden ihm zwar von Italien Aufträge auf neue Stücke geschickt. Er schrieb wohl auch deren, doch nicht mit dem früheren Erfolg. Erst mit einem im Geiste der in die Mode gekommenen Feerien verfaßten Drama: Il buono e cattivo genio, gelang es ihm dort wieder durchzudringen. Es wurde 30 Mal hintereinander in S. Giovanni e Crisostomo in Venedig gegeben. Inzwischen war ihm vom Hofe doch noch ein kleiner Jahresgehalt ausgeworfen worden und auch von der italienischen Oper in London waren neue Aufträge gekommen. Sie reizten ihn aber nicht; er war schon zu sehr zum Franzosen geworden. Er würde Paris nicht mehr mit Italien haben vertauschen mögen. Daher auch sein schriftstellerischer Ehrgeiz bald mehr auf Paris, als auf seine Heimath gerichtet war. Das endliche Ergebniß dieser Bestrebungen war eine in französischer Sprache für das Théâtre français

geschriebene Komödie in 3 Acten: Le bourru bienfaisant. Goldoni war sich wohl der Gefahr dieses Wagnisses bewußt. Er hatte hier nicht mehr mit einem Bühnenschreiber, wie Chiari, sondern mit seinem von ihm über alles bewunderten Vorbilde, mit Molière und dessen Ansehen selber zu kämpfen; weshalb er sich in diesem Stücke auch selbst übertroffen hatte. Es wurde einstimmig angenommen und fand bei der ersten Aufführung zu Fontainebleau, am 4. Nov. 1771, die ehrenvollste Aufnahme. Der König sandte ihm 150 Ld'or. Honorar. Obschon Goldoni Molière darin näher, als in jedem seiner anderen Dramen tritt und diese besonders in der Zeichnung der Charaktere an Feinheit weit übertrifft, scheint er dem Vergleich mit ihm doch so viel wie möglich haben ausweichen wollen, da es in Prosa geschrieben und in drei Acte getheilt ist. Goldoni fand sich auf einmal unter die gefeierten Dichter eines fremden Landes gestellt. Sein alter Ruhm hatte einen neuen, weithin strahlenden Glanz erhalten. In seiner Bescheidenheit theilte er denselben mit seinen Darstellern, denen er alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, besonders Préville, dem Darsteller der Titelrolle, den er sehr hochstellte. Er selbst hielt sich bei der ersten Aufführung nach seiner Gewohnheit hinter der Gardine des Hintergrundes auf und sah nichts von der Vorstellung, sondern hörte nur die Reden der Darsteller und den Beifall des Publicums, das am Schluß in einen nicht enden wollenden Jubel ausbrach. Er sollte auf der Bühne erscheinen; Lekain und Brézard zogen ihn fast gewaltsam hervor, da der Hervorruf des Dichters damals in Italien nicht üblich war, und es ihm daher widerstrebte, demselben Folge zu leisten. Es war der letzte Bühnentriumph dieses Dichters. Er schrieb zwar noch ein zweites Lustspiel in französischer Sprache — es hatte aber keinen Erfolg. Er hatte darin den Widerspruch, mit dem schon der Geizige Molière's durch seine Verliebtheit behaftet ist, den aber dieser durch maßvolle Behandlung sehr kunstvoll zu versöhnen gewußt, in seinem den Verschwender spielenden Geizigen auf die Spitze getrieben, so daß letzterer fast als eine poetische Mißgeburt, als ein Mann mit zwei verschiedenen Köpfen und Gesichtern erscheint.

Im Jahre 1778 hatte Goldoni das Glück, Voltaire bei seinem Triumphzug in Paris auch noch persönlich kennen zu lernen. Nur

kurze Zeit später wurde das italienische Theater, dem er noch eben sechs neue Entwürfe geliefert hatte, mit einer Katastrophe bedroht. 1780 wurde es aufgehoben. Carlin war der einzige Darsteller, welchem in Anbetracht seiner 40jährigen Dienste eine Anstellung am théâtre français zu Theil wurde. — Die Muse Goldoni's verstummte. 1787 trat er mit seinen Memoiren hervor; das Jahr 1789 aber sollte den letzten Lichtschein auf das greise Haupt des Dichters werfen, welcher Europa so lange erheitert hatte und noch so lange erheitern sollte. Der Schauspieler Préville trat in diesem Jahre von der Bühne zurück und wählte zu seiner Abschiedsrolle den Bourru bienfaisant. Die Revolution entriß dem inzwischen Erblindeten nach Aufhebung der Civilliste (1792) auch noch seine Pension, die ihm auf Antrag Chenier's am 7. Jan. 1793 zwar wieder bewilligt wurde, für ihn aber leider zu spät. Die Nachricht fand den Dichter schon todt. Er war am vorausgegangenen Tage gestorben.

Die Zahl der Goldoni'schen Bühnenwerke reicht jedenfalls weit in's zweite Hundert. Einige Literarhistoriker behaupten sogar, daß sie diese Zahl übersteigen. Sie bestehen aus Entwürfen zur commedia dell' arte, die nur theilweise dialogisirt sind, aus ernsten und komischen Operntexten, aus Tragödien, sowie bürgerlichen und romantischen Rührdramen und endlich aus Lustspielen. In diesen letzteren liegt allein seine Bedeutung, seine Eigenthümlichkeit, seine Stärke. Sie bilden den bei Weitem größten Theil seiner Werke, da Guerzoni (a. a. O.) nicht weniger als 97 von ihnen namentlich aufführt. Sie sind aber nicht nur von sehr ungleichem Werth, sondern auch von großer formeller Verschiedenheit. Sie stellen sich nicht nur in den verschiedensten zwischen der Posse, dem volksthümlichen und dem feinen Lustspiele, sondern auch in den zwischen diesen und dem weinerlichen Lustspiele und dem Rührdrama, ja der Tragikomödie liegenden Abstufungen dar. Es sind theils Sitten-, theils Charakter-, theils Intriguen- oder Verwicklungsstücke. Die beiden ersten Arten sind aber die reichhaltigsten. Sie bewegen sich meist auf dem bürgerlichen Gebiete, einzelne greifen jedoch darüber hinaus. Einige derselben nehmen sogar historischen Charakter an, andere verlassen wenigstens den heimischen Boden. Sie sind meist in Prosa, zum Theil auch in Versen, dem Martellianischen Verse, in der

italienischen Umgangssprache, sei es rein oder mit dem Volksdialekte vermischt, oder auch ganz in dem letzteren, mit Zugrundelegung des venezianischen geschrieben. Viele seiner Stücke schließen sich mehr oder weniger der commedia dell' arte noch an, in denen sich dann die vier italienischen Hauptmasken vertreten finden.

Guerzoni geht soweit, zu behaupten, daß Goldoni bei seiner Theaterreform nicht nur von der commedia dell' arte ausgegangen sei, sondern auch sein Lustspiel aus ihr ganz selbständig ohne jeden Einfluß der Komödie der Römer, der Renaissance, der Franzosen und insbesondere auch Molière's entwickelt habe. Wir sahen aber, welchen Eindruck Cicognini schon auf den Knaben Goldoni ausübte, und ein Blick auf seine Lustspiele beweist, daß es kein nur vorübergehender war. In fast jedem begegnen wir jenen Gesprächen in kurzen Sätzen und abgebrochenen Reden, die diesem Dichter so eigenthümlich waren, freilich nicht wie bei ihm mit der auf Spannung ausgehenden, zugespitzten Absichtlichkeit, sondern nur im Interesse größerer Beweglichkeit und Natürlichkeit. Wir hörten ferner von der mächtigen Wirkung die Machiavelli's Mandragola in ihm hervorbrachte, und können darnach diejenige bemessen, welche Molière auf ihn ausüben mußte. Wir sahen ihn ferner den Martellianischen Vers ergreifen und die äußeren Formen des Molière'schen Lustspiels zur Anwendung bringen, sahen ihn Racine's Lügner bearbeiten, das französische Rührdrama, die Comédie larmoyante, früher als Chiari auf der italienischen Bühne einführen und den Modestoff der Pamela, sowie etwas später die Cenie der Frau von Greffigny für dieselbe bearbeiten. Und das alles sollte ohne Einfluß auf seine übrige Lustspieldichtung, auf seine sogenannte Reform des italienischen Theaters geblieben sein, welcher ja doch derselbe Gedanke, der auch Molière geleitet, zu Grunde liegt? Nein, glaube man nur, aus der commedia dell' arte allein, ohne jede Kenntniß der übrigen Lustspiele, würde Goldoni bei allem Talente das seine, wie es uns vorliegt, niemals entwickelt haben. Ich sage das nicht, um seine Originalität herabzusetzen. Denn die Originalität eines Dichters besteht sicher nicht darin, daß er sich gegen das, was seine Vorgänger geschaffen, selbst noch das Beste, verschließt, und ihrem Einfluß sich völlig entzieht. Sie besteht vielmehr darin, daß er das Bildungsfähige darin in eigenthümlicher, in einer seiner Zeit und

ihren Zuständen und Verhältnissen entsprechenden und diese fördernden Weise ergreift und selbständig weiter entwickelt.

Goldoni war sicher kein bloßer Nachahmer und darum unterscheiden sich auch seine Lustspiele von denen Molière's sowohl, wie von denen der Renaissance, nicht minder in ihrer ausgebildetsten Form aber auch von der commedia dell' arte. Er war ganz durchdrungen davon, daß das italienische Lustspiel anders beschaffen sein müsse, als das der anderen Nationen, weil nach ihm ein nationales Drama überhaupt nur aus der besonderen Natur, den besonderen Sitten und Charakteren eines bestimmten Volkes und aus dem Geiste seiner Sprache zu entwickeln sei. Hierin war er eben ganz nationaler, volksthümlicher, ja local volksthümlicher Dichter. Hierin wurzelte allerdings seine Eigenthümlichkeit, seine Originalität, und hieraus erklärt es sich auch, warum ihm die gewöhnliche Sprache des Umgangs, ja die Volksdialekte näher standen, als die Schriftsprache der Gelehrten und Akademiker, warum er die letzte nie ganz beherrschte und die italienischen Sprachkenner an seinem Italienisch mehr auszusetzen fanden, als selbst die französischen später an dem Französisch seines Bourru bienfaisant; was freilich zum Theil noch mit dem unregelmäßigen Gange seiner ganzen Bildung zusammenhängt, die eine nur lückenhafte, oberflächliche war und geblieben ist.

Goldoni verfolgte ohne Zweifel den Zweck, die italienische Bühne zu reformiren, allein es ist wieder zu viel gesagt, wenn Guerzoni behauptet, daß er diesem Zwecke unablässig bei allen 97 von ihm namhaft gemachten Stücken verfolgt habe. Dazu war er ein viel zu zaghafter, dem Geschmacke der Schauspieler und Zuschauer viel zu sehr nachgebender Reformator und ein viel zu leichtlebiges, selbst leichtfertiges Talent, viel zu sehr momentanen Eindrücken und Einflüssen unterworfen. Für das letztere will ich mich nur auf die Entstehung seiner Incognita, wie er sie selbst berichtet, berufen, die, wenn sie auch nicht in der Zeit, von der es Goldoni behauptet in dieser Weise zu Stande gekommen sein kann, doch sehr wohl, nur etwas früher, auf ähnliche Weise entstanden sein könnte. Goldoni hatte in der Pamela ein Drama nach einem Roman gemacht und verfiel nun auf den Gedanken, ein Drama zu schreiben, das umgekehrt so beschaffen wäre, um selbst wieder einem Romane zu Grunde gelegt werden zu können. Er bedurfte dazu, wie er

sich sagte, großer Verwicklungen, wunderbarer Ueberraschungen, komischer, sowie auch rührender Elemente. Noch aber fehlte es ihm an dem Gegenstand. Die Phantasie sollte ihn selber gestalten. Er war ihm noch unbekannt und grade das sollte der Gegenstand sein, und da er ihn zu einer Frau macht, so war seine Heldin eine Unbekannte. Diese Unbekannte erhielt den Namen: Rosaura. Da er sie nicht mit einem Monologe auftreten lassen wollte, so mußte die zweite Person erfunden werden und „so — heißt es bei ihm — begann ich mein Stück, und setzte es eben so fort, d. h. ich baute an einem großen Gebäude, ohne zu wissen, ob es ein Tempel oder eine Halle sein werde. Jede Scene rief eine andere hervor, eine Begebenheit trug die andere im Schoße, am Ende des ersten Actes war das Gemälde entworfen, es kam jetzt nur noch darauf an, es auch auszuführen. Erst am Ende des zweiten Actes dachte ich an die endliche Auflösung; ich begann dieselbe vorzubereiten, so daß sie zwar noch überraschend sein, aber doch nicht wie aus den Wolken herab fallen sollte." Gewiß war L'incognita nicht das einzige seiner Stücke, welches auf diese Weise entstand, im Allgemeinen aber verfuhr er ungleich gewissenhafter und rationeller. Er selbst macht uns mit seiner Methode bekannt[1]): „Je faisais autrefois quatre opérations avant que de parvenir à la construction et à la correction d'une pièce. I. opération: le plan avec la division des trois parties principales, l'exposition, l'intrigue et le dénoûment. II. opération: le partage de l'action en actes et en scènes. III.: le dialogue des scènes les plus intéressantes. IV.: le dialogue de la totalité de la pièce." Besonderes Gewicht legte er auf die Auflösung. „Il est très aisé d'avoir un dénoûment heureux, quand on l'a bien préparé au commencement de la pièce, et qu'on ne l'a jamais perdu de vue dans le courant du travail." Indeß beweist eines der berühmtesten Stücke des Dichters, I rusteghi, daß ihm dies auch darum leicht fallen mußte, weil seine Verwicklungen oft sehr einfache waren. Selbst dann aber wird die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit des äußeren Verlaufs nicht selten mit einer den dichterischen Absichten allzunachgiebigen Umbiegung und Abschwächung der Charaktere erkauft.

---

[1]) Mémoires etc. II. p. 121.

Goldoni's Reform der Bühne ist hauptsächlich deshalb so durchgreifend gewesen, weil er der das Theater beherrschenden commedia dell' arte das seine nicht gleich fertig gegenüberstellte, sondern diese erst dadurch allmählich verdrängte, daß er das seine aus ihr selber entwickelte, und sie ihm gewissermaßen selbst die Bahn dazu brechen mußte. Er schritt in der Reform des Lustspiels in dem Maße vor, in dem er zugleich die Schauspielkunst reformirte. Die Erfahrung, welche er später an dem Théâtre italien zu Paris machte, hat es genügend bestätigt, daß dieser Weg der praktische war. Allein diese stetige Rücksicht auf den Zustand und das Interesse der Bühne, wie sehr sie seiner Reform auch genützt, hat auch wieder seiner Dichtung nicht wenig geschadet. Goldoni war allzusehr mit dem Tagesinteresse der einzelnen Bühne, welcher er diente, verwachsen, war zu sehr Bühnenschriftsteller in diesem engeren Sinne, um ein wahrhaft großer dramatischer Dichter werden zu können. Er ist eine große Erscheinung in der Entwicklung des italienischen Theaters, aber kein ebenso großes Muster in seinen einzelnen Werken. Er war ein außergewöhnliches großes Talent, aber er würde, auch wenn er gewollt hätte, sich wohl im Einzelnen, aber doch nicht in seinen besseren Werken weit zu übertreffen vermocht haben. Ueber Stücke wie die Mirandolina, Il vero amico, Le bourru bienfaisant, über seine Villegiaturlustspiele und seine venezianischen Localkomödien würde seine Kraft schwerlich gegangen sein. Um so mehr ist anzuerkennen, was er damit geleistet, da er allein seiner Nation ein ganz neues Repertoir zu schaffen vermochte. Und diese Fruchtbarkeit ist ein zweites Moment, welches seine Reform mächtig gefördert hat.

Goldoni's Stärke liegt in der lebendigen, naturgetreuen Schilderung der Charaktere, Sitten und Zustände, der Beziehungen, in die er diese gelegentlich zu einander bringt und in der Ausführung der einzelnen Situation — nicht aber in der Entwicklung der Handlung. Je reicher seine Erfindungs- und Gestaltungskraft dort erscheint, desto dürftiger zeigt sie sich hier. Allein dieser Mangel an reicher und wahrhaft bedeutender Handlung wirkt auch auf die Entwicklung der Charaktere mit ein, welche bei ihm nicht die quellende Vielseitigkeit haben, die wir an allen wahrhaft großen Dichtern bewundern. Er ist ein überaus glücklicher Beobachter und Schilderer des Lebens, aber er verfolgt die Erscheinungen desselben nicht bis

auf ihre letzten Gründe, daher seine Phantasie bei diesen Erscheinungen stehen bleibt und nicht aus dem Grunde derselben schafft. Hierdurch erklärt es sich auch, warum dieser Dichter von den einen seiner Beurtheiler erfinderisch, von den anderen arm an Erfindung genannt werden konnte, warum die einen ihn wegen der Sorgfalt, Liebe und Frische der Ausführung loben, die anderen aber der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, ja der Trivialität beschuldigen durften. Bei aller Lebendigkeit seiner Schilderung wird er doch oft ermüdend, weil er sich in's Breite ergeht, weil es ihm an Concentration und Vertiefung gebricht. Ein so großes komisches Talent er auch war, scheint er doch keinen ganz deutlichen Begriff vom Wesen des Komischen gehabt zu haben, da er sich zuweilen in der Wahl seines Gegenstandes und seiner Charaktere hierin vergriffen, wofür ich auf einzelne Beispiele schon hinweisen konnte. Auch der Zweckbegriff, welchen er sich von seiner Kunst gebildet hatte, spricht mehr für den trefflichen Menschen, als für den bedeutenden Künstler. Er führte die Moral in das italienische Lustspiel ein und gab ihm einen ehrbaren Inhalt. Das war ein großes Verdienst. Da er aber ganz unmittelbar auf Besserung seiner Zuhörer ausging und ihnen doch zugleich gefallen wollte, so hat seine Moral etwas Schillerndes und man hat ihm die Schwächlichkeit und Laxheit derselben zum Vorwurf gemacht. Seine Gegner sahen an ihm meist nur die Fehler und rechneten noch manches dazu, was ihm zum Verdienste gereichte. Seine Anhänger haben dagegen noch vieles, was wirklich zu tadeln war, an ihm noch vertheidigt. Man wird beiden in einem gewissen Umfange recht geben müssen, denn die Wahrheit ist zwischen ihnen getheilt.

Man hat Goldoni den Molière der Italiener genannt. Er selbst lehnte diese Bezeichnung in seiner Bescheidenheit ab. Doch aber steht er Molière näher, als er Kotzebue oder Iffland steht, obschon seine Stellung zwischen beiden ist. Er hatte weder die Tiefe, noch das Genie, noch die Weite der Weltanschauung Molière's. Er bewegte sich eigentlich nur mit Glück und Geschick in der bürgerlichen Sphäre und seine venezianischen Localkomödien sind wohl das, was am meisten von ihm befriedigt. Sie haben sich auch bis heute in voller Frische auf der Bühne erhalten. Im Uebrigen hat er mit der Zeit schon an Farbe verloren. Manches erscheint an ihm

heute leer und trivial, was zu seiner Zeit sicher nicht so erscheinen konnte. Oder wie hätte der geistreichste Mann seines Jahrhunderts an seinen Lustspielen sonst Geist und Phantasie wohl hervorheben können? Goldoni hat der komischen Bühne seines Landes eine neue nationalere Grundlage gegeben, die zwar nicht so breit und tief wie die Molière'sche ist, auf der man aber doch bei jeder gedeihlichen Weiterentwicklung mit wird fortbauen müssen. Der Hauptgedanke, welcher ihn leitete, wird hierbei immer der maßgebende bleiben.

Ich bin so speciell auf die Geschichte Goldoni's eingegangen, weil man durch sie den besten Einblick in die Theaterverhältnisse seiner Zeit erlangt und er für die Weiterentwicklung des italienischen Lustspiels von so großer Bedeutung ist. Er hat eine große Schule begründet, und eine reiche Nachfolge gehabt, was weder von Chiari, noch von Gozzi, wie sehr ihn diese bekämpften, gesagt werden kann.

Pietro Chiari, 1700 zu Brescia geboren, empfing seine Bildung bei den Jesuiten, in deren Orden er später auch einzutreten beabsichtigte. Er gab diesen Entschluß jedoch bald wieder auf, um als Weltgeistlicher (Abate) fortan den Studien zu leben. Er wurde vom Herzog von Modena zum Hofdichter ernannt und lehrte an der Universität dieser Stadt als Professor der Literatur. Nachdem er durch verschiedene populär-philosophische Schriften (Lettere filosofiche etc.) sowie durch ein philosophisches Gedicht (La filosofia per tutti), noch mehr aber durch seine romanhaften Erzählungen (Veglie inglesi e francesi ossia raccolta di storie galanti per trattenimento delle donne) großes Aufsehen erregt, deren Wirkung auf der Abenteuerlichkeit und Empfindsamkeit ihres oft den guten Geschmack verletzenden Inhalts beruht, wendete er sich, vermuthlich angezogen von den Erfolgen Goldoni's, auch noch dem Drama zu. Er schrieb eine Menge (man sagt an 60) Bühnenstücke, darunter auch vier Tragödien[1]). Das erste seiner Dramen war der schon 1748 erschienene L'amor della patria ossia Cordova liberata de' mori, wohl nach spanischem Muster; das zweite La schiava chinese

[1]) Welche in den Commedie in versi del Ab. Pietro Chiari (Ven. 1756. 10 Bde.), theils in der Nuova raccolta di commedie (1762) und Tragedie (Bol. 1762) erschienen.

ist dagegen entschieden eine Nachbildung der Goldoni'schen Sposa persiana. Auch sein Marco Accio Plauto (1755) ist wohl durch dessen Il Molière und Il Terenzio (1754) angeregt worden, sowie sein Il poeta comico von Il teatro comico jenes Dichters, wie verschieden der Inhalt auch ist. Nicht minder ging ihm Goldoni in der Einführung des sentimentalen Dramas voran (L'inganno amoroso hat z. B. Goldoni's Padre per amore zum Vorbild), das seine hauptsächlichste Domaine blieb, indem er die Wirkungen desselben überbot und es mit einem abenteuerlichen romanhaften Inhalt erfüllte. Sein Erfolg ist wohl hauptsächlich auf den Reiz der Neuheit zurückzuführen. Er wurde Mode, wie ja so vieles Mode wird, dessen Wirkungen man später nicht zu erklären vermag. Hier lagen sie jedoch ziemlich offen da, weil Chiari in oft plumper Weise auf heftige Erregung der Phantasie, des Gemüths und der Sinne ausging, so daß seine Stücke, wie Gozzi sich ausdrückt, den Zuschauer für 14 Nächte vor Angst und Schrecken nicht schlafen ließen. Doch schrieb er auch einige reine Lustspiele und selbst ein Volksstück im venezianischen Dialekt, La donna di spirito. Es scheint, daß Medebac ihn im Jahre 1754 zu sich heranzog und dieses Verhältniß bis 1761 fortdauerte. Die Auflösung desselben mag mit den Erfolgen der Gozzi'schen Märchensatire und dem Weggang Goldoni's von Venedig zusammenfallen und wird die dramatische Thätigkeit Chiari's völlig beschlossen haben, da sein letztes Stück im Herbste 1761 geschrieben sein soll. Chiari, der anfänglich selbst gegen Goldoni den Satiriker spielte, verhielt sich zunächst gegen die Angriffe Gozzi's schweigend, indem er ihn nur durch seinen Schüler Placido Bordoni angreifen ließ; später (1763) ergriff er aber gegen ihn und die Accademia de' Granelleschi in seinem Buche: Genio de' costumi del secolo, auch selbst noch die Feder. Er starb 1788.

Carlo Gozzi, aus einem alten Grafengeschlechte (schon 1516 war ein Cristofero Gozzi Rettore von Bergamo) wurde, wie man annimmt, im März 1722 zu Venedig geboren. Wie Goldoni hat auch er seine eigene Lebensgeschichte geschrieben[1]). Er zeigte schon

[1]) Memori inutili della vita di Carlo Gozzi. Ven. 1797. Siehe auch dessen Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle sue fiabe. Tomo I. Opere teatrale. — J. B. Magrini, Carlo Gozzi e le fiabe. Crem. 1876.

früh große geistige Anlagen, eine rege Phantasie und Neigung zur Dichtung, welche letztere durch den Einfluß des Abate Verdani, des Ant. Fed. Leghezzi, sowie seines älteren liebenswürdigen Bruders Gasparo entwickelt wurde. Doch auch sonst fand er im Hause seines Vaters poetische Anregung, der, wie Goldoni's Großvater, Künstler aller Art bei sich versammelte, ein Theater daselbst unterhielt und auch wie dieser sein Vermögen dabei verschwendete. Dies nöthigte Carlo sich selbst einen Lebensunterhalt zu suchen. Er nahm Kriegsdienste und wurde hierdurch nach Dalmatien verschlagen, wo sein ohnehin dazu neigender Geist eine noch entschiedenere Richtung auf das Abenteuerliche, Phantastische, Kampflustige erhielt. Auch der Sinn für das Theater wurde hier weiter ausgebildet, da seine militärischen Beschäftigungen von Liebeshändeln mit Schauspielerinnen und Stegreifspielen unterbrochen waren, die er mit anderen Officieren leidenschaftlich pflegte und in denen er sich eine besondere Rolle unter dem Namen Lucilia im Charakter eines illyrischen Kammermädchens geschaffen hatte, in welcher er excellirte. Nach Venedig zurückgekommen, nahm ihn die Zerrüttung in Anspruch, in welcher sein Vater nach seinem Tode die Vermögensverhältnisse der Familie hinterlassen hatte. Zerwürfnisse unter den Gliedern derselben blieben nicht aus. Er verurtheilte sich aber lieber zu einem sehr eingeschränkten Leben, als daß er seine Unabhängigkeit opferte. Daher er auch keine Anstellung im Staatsdienste annahm, obschon ihm das Amt eines Postmeisters in Wien und eines Inspettore del Magistrato de' reformatori übertragen wurde. Er widmete sich vielmehr der nur wenig einträglichen Schriftstellerei, was auch Veranlassung zu seinem Eintritt in die Accademia de' Granelleschi gab, welche vornehmlich den Zweck der Sprachreinigung und der Verbesserung des Stils und des Schriftwesens

— Guerzoni, a. a. O. S. 184. — Chasles, Du théâtre espagnol-italien au 18. siècle et de Ch. Gozzi. Paris 1877. — Horn, Ueber Gozzi's dramatische Poesie. Penig 1803. — Klein, a. a. O. VI. I. S. 650. — Eine von Gozzi selbst veranstaltete Ausgabe seiner Werke erschien: Ven. 1792 in 10 Bdn. Seine dramatischen Schriften in deutscher Uebersetzung von Werthes: Bern 1795. 5 Bde. — Streckfuß veröffentlichte eine Uebertragung der dramatischen Märchen. Einzelne auch bei Schiller, Heyse, Baudissin. — Von Alphonse Royer erschien 1865 eine französische Uebertragung der Märchen.

verfolgte und ihn in verschiedene gelehrte Streitigkeiten riß. Auch die ersten Angriffe auf Goldoni und Chiari waren nur gegen den mangelhaften Styl und die unreine Sprache dieser Schriftsteller gerichtet, wodurch es ihm auch gelang, die Accademia selbst mit in den Streit zu verwickeln. Doch wurde dieser nun bald auf den Geist und die Tendenz ihrer Werke mit ausgedehnt. In der Verurtheilung Chiari's stimmte übrigens Carlo's Bruder Gasparo mit ihm überein; nicht so in der Goldoni's, obschon jener die Styl- und Sprachmängel, dieser dagegen das Talent dieses letzteren zugab. Carlo's feuriger, phantastischer und dabei doch ganz conservativer und von der spanischen Dichtung beeinflußter Geist sah in Goldoni nichts als den gefährlichen Verbreiter laxer Lebensgrundsätze und den mattherzigen Vernichter der von ihm von Jugend auf geschätzten commedia dell' arte, deren eifriger Parteigänger er durch seinen intimen Umgang mit der Gesellschaft Sacchi geworden war und in der er die eigenthümlichste Form des italienischen Theaters und zugleich diejenige erblickte, in welcher sich die Volksphantasie, der nationale Hang zur Satire und zur Burleske, am vollsten ausleben konnte, was freilich nach ihm immer nur in einem conservativen Sinne geschehen durfte. Wie viel sein Verhältniß zu Teodora Ricci, das er zwar nur für ein platonisches ausgibt, das ihn aber in verschiedene Händel, selbst mit dem schon achtzigjährigen Sacchi, verstrickte, zu seiner Parteinahme für die Gesellschaft des letzteren beigetragen, lasse ich dahingestellt; doch scheint diese Parteinahme älter, als jenes Verhältniß gewesen zu sein.

Wenn die angebliche Begegnung Goldoni's und Gozzi's, von welcher Baretti berichtet, auch nur ein Märchen ist, so schrieb doch Gozzi das seine von der Liebe der drei Pommeranzen hauptsächlich nur deshalb, um die Berufung Goldoni's auf den Beifall der Venetianer zu Schanden zu machen; es war also kaum weniger eine Satire auf das Publicum selbst, das er dadurch zum Beifall hinreißen wollte, als auf Goldoni und Chiari.

Abgesehen von dem Geschmack der Venetianer, auf den es besonders berechnet war, war auch der Geist der Zeit diesem Versuche noch günstig. Die Satire war schon seit Anfang des Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, und eben jetzt wieder schwang ja Baretti in seiner Zeitschrift La frustra letteraria die satirische Geißel. Durch

Swift, Montesquieu, Voltaire hatte man aber den Reiz einer fremdartigen Einkleidung derselben noch kennen gelernt. Der Sinn für fremdartiges Costüm trat ohnehin, wie wir bei Zeno und Metastasio sahen, hervor. Der Defoe'sche Roman Robinson Crusoe mit seinen unzähligen Nachahmungen, welcher auch eine neue Ausgabe der Mandeville'schen Reise (1725) hervorrief, weckte zugleich noch den Sinn für das Abenteuerliche und Wunderbare. Wirkten doch selbst auf Goldoni die Lettres d'une Peruvienne und Les voyages de l'abbé Prevost ein. Entschiedener tritt dieser Einfluß noch bei Chiari hervor. Eine ganz neue Zauber- und Wunderwelt aber wurde durch Cesarotti's Uebersetzung des Macpherson'schen Ossian (1772) eröffnet. Mehr als dieses Alles, was die Phantasie und die Gemüther im Allgemeinen erregte, wirkten auf Gozzi selbst ohne Zweifel die seit Anfang des Jahrhunderts in Spanien in Aufnahme gekommenen Zauberstücke, besonders die des Zamora und Cañizares noch ein, die wohl mit ähnlichen Erscheinungen in Frankreich, z. B. dem Märchendrama Le Roi de Cocagne des Legrand, vielleicht selbst mit dem neapolitanischen Märchenbuche Cunto delli Cunti in einem wenn auch nur indirecten Zusammenhang standen. Indem daher Gozzi zu seiner dramatischen Fiaba das Wunderbare und Phantastische eines der Kindermärchen dieses letzteren, so wie die vier hauptsächlichsten Figuren der alten commedia dell' arte ergriff und sie mit der literarischen Satire in einer Weise in Verbindung brachte, welche ein bedeutendes locales Interesse hatte, weil sie die beiden beliebtesten Dichter Venedigs und ihre Parteigänger traf, (wurde doch Chiari, als Fee Morgana, Goldoni, als Zauberer Celio, darin der Verspottung preisgegeben), vereinigte er eigentlich nur drei ganz volksthümliche Elemente und durfte daher des Erfolges um so sicherer sein, als die Form ihrer Vereinigung den Reiz der Neuheit hatte und dem Sinne der Venetianer für decorative Pracht und scenische Verwandlungen entsprach, die Truppe Sacchi's aber über die berühmtesten Darsteller der vier Hauptmasken, ihn selbst als Truffaldino, Agostino Fiorilla als Tartaglia, Abanagio Zennoni als Brighella und Cesare Darbes als Pantalone, verfügte.

Der Erfolg war ein epochemachender, obschon es Gozzi bei allem Talent und Geist nicht gelungen war, seine Darstellung ganz mit seiner Satire zu durchdringen. Sie erschien vielmehr nur als

ein Anhängsel des Märchens, welches die Naivetät dieses letzteren ebenso schädigte, wie die zwar ursprünglich aus dem Leben des Volkes hervorgegangenen, jedoch allmählich conventionell gewordenen Masken die gläubige Hingabe an das Wunderbare des Märcheneindrucks störten.

Obschon der außerordentliche Erfolg dieses Versuchs den Dichter bestimmte, den hiermit beschrittenen Weg weiter fortzusetzen, schlug er doch dabei eine etwas veränderte Richtung ein. Er wollte jetzt ebenfalls bestimmter als Dichter hervortreten, gab aber zugleich die persönliche Satire auf. Das letztere wohl schon deshalb, weil Goldoni nicht nur Venedig, sondern auch Italien verlassen hatte, Chiari sich aber ganz vom Theater zurückzog.

Schon am 24. October 1761 wurde die fiaba teatrale Il corvo im Sacchi'schen Theater zur Aufführung gebracht, in welchem dem Stegreifspiel nur noch ein beschränkter Raum für die Lazzi der Maskenfiguren eingeräumt worden war. Selbst noch die wichtigeren Reden dieser letzteren waren vom Dichter theils in Prosa, theils metrisch ausgeführt worden. In der That war die commedia dell' arte auf dem hier von Gozzi eingeschlagenen Wege kaum in minderer Gefahr, allmählich von den in sie eingeführten Elementen aufgezehrt zu werden, als dies bei der Goldoni'schen Reform der Fall gewesen war. Noch mehr aber erschien hier das nationale volksthümliche Element bedroht. Der Ernst und das tragisch gefärbte Spukhafte überwogen bereits. Die Masken waren bis auf den Tartaglia zu Nebenfiguren und Intermezzisten herabgesunken. Auf fremden Boden verpflanzt, waren auch sie in Gefahr, mehr und mehr zu verkümmern.

In der am 22. Januar 1762 folgenden Turandotte, die Schiller bekanntlich trefflich bearbeitet hat, spielen die Masken wieder eine nur untergeordnete Rolle. Sie ist auch frei von allem Märchenwesen und verdient wohl nur deshalb den Namen einer Fiaba, weil die Charaktere zum Theil wie unter einem geheimen Zauber zu stehen scheinen, so daß ihr Verhalten nicht überall aus rein menschlichen Motiven zu erklären ist. Eine Grausamkeit und Herzlosigkeit, wie Turandotte sie zeigt, läßt sich wohl kaum mit dem Adel der Empfindung und der Liebe vereinigt denken, die ihr der Dichter doch andererseits leiht, auch übersteigt einer solchen

Grausamkeit gegenüber die opfermüthige Liebe Kalafs nahezu allen Glauben, weil man versucht wird, sie eher tadelnswerth, als bewunderungswürdig zu finden. Auch Zelina und Skirina scheinen wie unter einem Zauber zu stehen, wenn sie, im Widerspruch mit ihrem früheren Verhalten, sich plötzlich bei dem Verrath an dem Prinzen betheiligen. Gleichwohl ist grade die Turandotte dasjenige Märchendrama Gozzi's, welches noch das meiste dramatische Interesse darbietet und mehr als jedes andre von einem, wennschon hier und da unklaren, so doch immerhin schwungvollen Pathos beseelt und bewegt ist.

An einzelnen großen dramatischen Zügen, an Ausbrüchen eines starken dramatischen Pathos fehlt es auch noch anderen dieser Dichtungen nicht. Das gilt vor Allem vom Corvo, in dem es sich hauptsächlich um das Motiv der Bruderliebe im Kampfe mit dem Verlangen der Selbsterhaltung handelt, sowie von der fiaba tragicomica: Il re cervo (am 5. Januar 1763 zum ersten Mal aufgeführt), dem vielleicht tiefsinnigsten Drama Gozzi's, und von I pitocchi fortunati (28. Juli 1764). Dazwischen liegen die durch ihre grausigen, spukhaften Wirkungen zum Theil abstoßenden Fiaben: La donna serpente (29. October 1762), La Zobeide (10. August 1763) und Il mostro turchino. Auch die fiaba filosofica: L'angellino belverde (19. Januar 1765), mit der Gozzi seine dramatischen Märchen abschließen und alle anderen an Tiefsinn und grauser, wunderlicher Phantastik überbieten wollte, gehört noch hierher. Der außerordentliche Erfolg, den sie hatte, beruht aber doch wohl hauptsächlich auf der satirischen Verspottung, die hier die philosophischen Grundsätze des Helvetius, Rousseau's und Voltaire's gefunden. Dieser Erfolg nöthigte dem Dichter noch eine zehnte Fiaba: Il re de' geni ossia la serva fedele, ab[1]).

Wie wenig es übrigens Gozzi hierbei um die nationale Ent-

---

[1]) Die Quellen zu Gozzi's Märchendramen waren nach seiner eigenen Angabe: Lo cunto delli cunti per le piccierille. La Posilipeata di Marsillo Repone, fiabe napolitane scritte per le balie e per le vecchie. Morali custodi dei fanciuletti; La biblioteca dei Genj; Le novelle arabe, persiane, cinesi; Il gabinetto delle fate; Alcune pietre dell' informe e irregolarissimo teatro spagnuolo. S. auch G. B. Magrini, a. a. O. bei den einzelnen Stücken von S. 114 an.

wicklung des Dramas zu thun war, beweisen seine übrigen dramatischen Dichtungen, welche er im Interesse des Sachischen Theaters fast sämmtlich dem Spanischen nachgebildet hat, so La donna vendicativa (1767) nach Rendersi a la obligazion der Gebrüder Cordova; La punizione nel precipizio (1768) nach Matos Frogosa; Il pubblico secreto (1769) Le due notte affanose (1771) und La figlia d'aria nach Calderon; La principessa filosofa (1772) und I due fratelli nemici (1773) beide nach Moreto; Il maritaggio per vendetta nach Rojas; Il moro bianco und Amore assotiglia il cervello nach Cañizares u. s. w.[1]). In den meisten dieser Stücke, denen er in ihrem ernsten Theile ziemlich treu folgte, führte er in die komischen Nebenpartien, die er deshalb entsprechend erweiterte, die vier Maskenfiguren mit ein.

Gozzi war trotz seiner Excentricitäten, seiner Spott- und Streitsucht, im Grunde eine wohlwollende und leutselige Natur. Dies zeigt sich besonders in seinem Verhalten gegen die Gesellschaft Sacchi und gegen jedes einzelne ihrer Mitglieder, denen er sich dauernd als treuer, opfermüthiger Freund erwies. Trotz seiner aristokratischen Vorurtheile liebte er überhaupt den Verkehr mit dem Volke und war mit ihm leutselig. Er zeigte mehr noch die Vorzüge, als die Einseitigkeiten seines Standes, und die geistige Vornehmheit seiner Natur machte sich oft dabei geltend. Er war auch fern von aller Selbstüberschätzung. Er wußte, daß seine Dichtung nur ihre Zeit haben werde und eine Sache des Modegeistes sei. Auch bildete er sich keineswegs ein, Goldoni verdrängt zu haben, sondern war überzeugt, daß dessen Zeit auch ohne sein Zuthun jetzt schon gekommen sein würde. In letzterem irrte er aber. Der Beifall, den seine Stücke erzielten, übertönte zwar in Venedig längere Zeit den der Goldonischen, nicht aber in dem übrigen Italien. Sie wurden noch lange mit Beifall in Venedig gespielt, nachdem die seinen längst wieder verschwunden waren. Nicht minder irrte er darin, daß die commedia dell' arte, als die eigenthümlichste dramatische Form des italienischen Geistes, nie von der Bühne verschwinden werde.

[1]) Gozzi schrieb außer den bereits angeführten Werken auch einige epische Dichtungen, darunter La Marfisa und Del rotto delle fanciulle castellane, so wie eine Reihe Novellen, Satiren, Flugblätter, Gedichte.

Die staatliche Umbildung, welche Italien seit 1796 erfuhr, ließ es vielmehr wünschenswerth erscheinen, die Masken und das Stregreifspiel, welche zur Verspottung der nationalen Verschiedenheiten und Gegensätze benutzt wurden, von der Bühne hinweg zu weisen, was zur Verbannung der Gozzi'schen Märchen mit beitrug. So wenig wie sie, hat auch die commedia dell' arte die Bühne sich wieder zurück zu erobern vermocht. Gozzi, der erst 1806, am 4. August, starb, sollte diesen Umschwung noch selber erleben. Er hatte daher nur wenige Nachahmer, und diese erreichten ihn wieder so wenig, daß nur der Name eines einzigen, Giuseppe Foppa, erhalten geblieben ist [1]). Um so größer war der Einfluß, welchen das Gozzi'sche Drama auf Deutschland, ja selbst auf Frankreich ausgeübt hat. Hier wurde besonders Nodier von ihm angeregt, dort war dies vor Allem bei der sogenannten romantischen Schule, am Entschiedensten bei Hoffmann der Fall. Gozzi wurde von A. W. Schlegel bewundert und von Tieck und Platen nachgeahmt, deren Dramen daher wie die seinen mehr phantastisch, als romantisch zu nennen sind. Auch waren die letzteren auf den deutschen Theatern mehr verbreitet [2]) als jene, ja als sie es selbst, mit Ausnahme Venedigs, auf den italienischen Bühnen gewesen sind. Obschon sich das dramatische Märchen bis zu Adam de la Hale, d. i. bis zu den uns bekannten Anfängen des neuen weltlichen Dramas zurück verfolgen läßt, so glaube ich doch, daß das Gozzi'sche Märchendrama vor allen anderen auch auf die Entwicklung der Wiener Zauberposse eingewirkt hat. Selbst in England übte — wie Roscoe in seiner Uebersetzung des Sismondi'schen Werkes über die Literatur des südlichen Europa's bemerkt — Gozzi einen sichtbaren Einfluß auf die Bühnendichter der kleineren Stücke aus.

Ueber keinen Dichter sind wohl die Urtheile der Literarhistoriker

---

[1]) Gozzi selbst schrieb noch darüber: S'affidarono all' immense decorazioni ed alle agghiacciate buffonerie. Non intesero nè il senso allegorico, nè la urbana satira sul costume, nè la forza dell' apparecchio, nè la condotta, nè lo spirito, nè l'arte nè il vigore intrinseco del genere da me trattato.

[1]) Ich finde in Dresden allein von 1779—1802 folgende seiner Dramen unter den hier dargestellten Stücken namentlich aufgeführt: Die Strafe im Abgrund. Die glücklichen Bettler, Zeym (Il re de' Genj.). Das öffentliche Geheimniß. Die philosophische Dame. Turandot.

so weit auseinander gegangen als über diesen. Die Parteiung, welche sich zu seiner Zeit zwischen seinen Anhängern und denen Goldoni's ausgebildet hatte, ging auch auf die spätere Kritik und Geschichtsschreibung über. Heute ist die Unterschätzung Gozzi's fast eben so groß, wie es früher die Ueberschätzung gewesen ist. Leider wirkt auf die Urtheile jetzt allzusehr der religiöse Standpunkt mit ein. Am auffälligsten aber ist der Widerspruch, der schon in den Urtheilen eines hervorragenden Zeitgenossen des Dichters, nämlich Baretti's, hervortrat. Während dieser in seinen Costumi ꝛc. erklärt: daß Gozzi nach seiner Meinung das Wunderbarste sei, was irgend ein Jahrhundert oder Land hervorgebracht habe — heißt es dagegen kurz nach Erscheinen der Gozzi'schen Dramen im Druck in einem von ihm aus London, d. 12. Mai 1784 datirten Briefe an Francesco Carcano: „Vor wenig Monaten wurden mir die 8 Bände des Grafen Gozzi zugeschickt. Ich freute mich darauf, wie auf ein persisches Festmahl, da ich seinen Mostro turchino und La Zobeide schon aus dem Manuscripte kannte. Was aber meinen Sie wohl. Der Tropf hat alle seine Dramen damit verdorben, daß er seine verwünschten Pantalone, Brighella, Truffaldino und Tartaglia, die er der Canaille auf der Bühne wohl vorführen durfte, in dieselben mit aufnahm. Er hat hierdurch Italien eines Ruhmes beraubt, den er ihm mit wenig Mühe hätte verschaffen können und vielen Landsleuten und Ausländern seine Werke ganz ungenießbar gemacht. Ich würde über seine schmähliche Vernachlässigung der Sprache und des Styls noch hinwegsehen; wenn Sr. Gnaden nur nicht grade hierin für einen der strengsten Puristen gehalten werden wollte. Man hätte wahrhaftig nöthig, sich eine Indulgenz dafür zu erwerben, daß man ihn nicht ordentlich abprügelt. Ein solches Durcheinander von Gold und von Dreck ist wirklich noch niemals gesehen worden." Man sieht, daß Baretti die frustra letteraria immer dicht bei der Feder liegen hatte.

Gozzi war ohne Zweifel ein Mann von Geist, Phantasie und poetischem Talent, allein er hat davon einen so willkürlichen Gebrauch gemacht, daß er sich nicht selten in's Geschmacklose verlor. Es fehlte ihm eben sowohl ein deutlicher Begriff von dem Zwecke der Bühne, wie von den geistigen Bedürfnissen des Publicums, die diese befriedigen soll. Seine niedrige Auffassung der

Rechte des Volks trug hierzu mit bei. Am wenigsten kannte er aber doch die nationale Eigenthümlichkeit des Italieners, die er nur nach einzelnen Erscheinungen des venetianischen Lebens beurtheilte. Er sah nicht ein, daß die commedia dell' arte sich fast schon überlebt hatte, als sie sich noch das Theater zu beherrschen herausnahm, daß sie überhaupt nur als Seitenzweig des nationalen Dramas fortzuleben ein Recht beanspruchen durfte, bei jedem darüber hinausgehenden Versuche die Entwicklung eines solchen aber hemmen und schädigen mußte. Goldoni hat an die Stelle der nationalen, aber ganz conventionell gewordenen Masken mit ihren stehenden Lazzi, die nationalen Charaktere und Sitten, wenn auch nur des bürgerlichen Lebens gesetzt, Gozzi der Maskenkomödie ein fremdes Gewand und einen phantastischen, dem ursprünglichen, nationalburlesken, ganz abgewendeten Charakter gegeben. Das Gozzi'sche Märchendrama ist daher nur eine interessante Episode in der Entwicklung des italienischen Theaters, doch keineswegs, wie man gemeint, eine neue Epoche in der Entwicklung desselben, noch die Grundlage für eine neue Form des italienisch-nationalen Dramas. Goldoni hat dagegen, wie schon gesagt, wirklich eine Schule gebildet.

Von den vielen, diesem Zeitraum noch angehörenden Anhängern und Gliedern derselben seien hier nur Albergati Capacelli, Willi, Pepoli, Gherardo de' Rossii, Sografi hervorgehoben.

Marchese Francesco Albergati Capacelli wurde 1728 zu Bologna geboren, wo er eine ausgezeichnete Bildung erhielt. Er erlangte später die Würde eines Senators, pflegte aber auch dann noch seine theatralischen Neigungen. Selbst ein schauspielerisches und dichterisches Talent, hatte er sich sowohl in seinem Palaste als in seiner bei Bologna gelegenen Villa, Camaldoli, ein Theater errichten lassen, für das auch Goldoni fünf kleinere Stücke gedichtet hat (Il cavaliere di Spirito; La donna bizzara; L'apatista; L'osteria della posta; L'avaro). In zweiter Ehe heirathete er sogar noch eine Schauspielerin, die leichtfertige Bettina, die er aber (1785) in Venedig, wohin er sich mit ihr gewendet hatte, aus Eifersucht erstach. Er verließ hierauf diese Stadt, verheirathete sich später auch noch zum drittenmale mit einer Tänzerin und starb 1804 zu Bologna. Als sein frühestes Drama wird das 1773 preisgekrönte Il prigionero bezeichnet. Er ver-

anstaltete selbst eine Ausgabe seiner Lustspiele [1]), welche 23 Stücke enthält, darunter verschiedene einactige, die besonders gefällig sind. Goldoni sprach sich sehr günstig über die ihm davon bekannt gewordenen aus. Hervorgehoben mögen hier werden: Il ciarlatore maldicente; La notte; Oh, che bel caso!; Il saggio amico. Il sofà ist gegen Gozzi's Maskenmärchen gerichtet. Albergati selbst charakterisirt seine Anschauung vom Schauspiele in einem an den Herausgeber des Teatro moderno applaudito gerichteten und im 6. Bde. S. 100 mitgetheilten Briefe in folgenden Worten: „Ich fordere und die Vernunft fordert es mit — Wahrheit der Charaktere, einfache Führung der Handlung, lebendigen Dialog, Natur in Allem, Schlüpfrigkeit nirgends, kräftige Grundsätze gesunder Moral, welche aber mehr durch die Handlung, als durch Sentenzen zum Ausdruck gelangen müssen. Ich fordere ferner, daß das Drama sich weit weniger an das Auge, als an den Geist und das Herz richte." Man wird diesen Ansichten sicher nur zustimmen können.

Andrea Willi, zu Verona geboren, hielt sich mehr an die sentimentalen Stücke Goldoni's und an deren französische Vorbilder. Von armer Herkunft, trieb er sich lange als Hauslehrer in vornehmen Häusern, besonders venetianischen Familien, herum. Später fand er in Genua bei der Familie Spina gastliche Aufnahme, welche ein Theater in ihrem Palaste unterhielt. Hier schrieb er den größten Theil seiner Theaterstücke, die 1779 in 3 Bänden und 1785, vermehrt, in 5 Bänden erschienen. Sie umfassen 30, theils in Prosa, theils in Versen geschriebene Stücke. Nur die ersten verdienen Erwähnung. Sie zeichnen sich durch Lebendigkeit aus, und der Gang der Entwicklung ist meist natürlich und zwanglos erfunden.

In voller Anlehnung an Goldoni hat Giovanni Gherardo de' Rossi, geb. 12. März 1754 in Rom, gest. ebendaselbst 27. März 1827, eine Reihe Lustspiele geschrieben, welche 1790 zu Rom in 4 Bänden erschienen. Er war zu seiner Zeit als Literator und Alterthumsforscher berühmt. In seinem Moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni trat er für

[1]) Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli. Bologna 1801. Schon 1782 erschien eine Ausgabe seiner Opere teatrali in 6 Bd. Auch schrieb er zwei Bände Novellen.

diesen mit Wärme und Entschiedenheit ein. Von seinen eigenen Lustspielen seien Il cortegiano oneste, Le due sorelle und Il calzolajo inglese hervorgehoben.

Schwächer als die vorgenannten erscheinen die Lustspiele des Grafen Alessandro Pepoli (geb. 1757 zu Venedig, gest. 1796 zu Florenz). Er gehörte, wie Albergati, Sografi und Giov. Pindemonte, der Akademischen Gesellschaft in Venedig an. Von seinen Theaterstücken, welche unter dem Titel Teatro del conte Alessandro Pepoli. 6. T. in seiner eigenen Druckerei 1787 zu Venedig erschienen, zählt La scomessa ossia la giardiniera di spirito, von der Klein eine ausführliche Inhaltsangabe darbietet, zu den besten. Die Sammlung enthält auch sieben Tragödien.

Antonio Simone Sografi wurde 1760 zu Padua geboren, wo er seine Ausbildung bei den Jesuiten empfing. Er widmete sich anfänglich der advocatorischen Thätigkeit, ging aber später ganz zum Theater über und ließ sich sogar in seinem Garten zu Padua eine eigene Bühne erbauen. Er starb 1825. Von seinen commedie, welche 1827 zu Bologna erschienen, werden besonders Olivo e Pasquale und Le convenienze teatrali gerühmt. In ersterer zeichnet sich die Figur des Kammermädchens Metilda aus; in letzterer stellt er in ebenso lustiger als glänzender Weise das Theaterleben seiner Zeit dar. Später gerieth er unter den Einfluß Kotzebue's, wie schon seine Gurli beweist. Dieser Zeit gehört auch sein Verter an. Deutscher Einfluß macht sich hier demnach in verschiedener Weise bemerkbar. Die sentimentale, wohl auch romantisch angehauchte Richtung, der wir im Drama schon hier und da zu begegnen hatten, erhielt durch die Bekanntschaft mit der deutschen Literatur einen neuen Anstoß. Der Abate Bertola aus Rimini hatte seine Landsleute mit den Idyllen Geßners bekannt gemacht [1]), später war der Abate Denina in diesem Sinne durch sein Prusse littéraire sous Frédéric II. und seine Lettere Brandeburghensi thätig. Auf diese Weise lernte man sowohl Goethe, wie Iffland und Kotzebue

---

[1]) S. Ruth, Geschichte von Italien v. 1815—1850. Heidelberg 1867. I. Theil. S. 243. Ueberhaupt scheint der Zusammenhang mit den Schweizer Dichtern, wie Scipio Maffei's Paragone della poesia beweist, ein sehr enger gewesen zu sein.

kennen. Sografi's Verder hat freilich wenig von dem Geiste des Goethe'schen in sich aufgenommen. Der glückliche Ausgang des Stückes beweist es allein. Das Werthermotiv ist hier zu einer Intriguenkomödie benutzt, das Pathos desselben zur Kotzebue'schen Rührseligkeit abgeschwächt, der Schluß nimmt sich fast wie eine Satire auf die Empfindsamkeit des ächten Werther aus. Verder glaubt sich zu vergiften. Die Situation, die nur eine scheinbare ist, wird völlig in's Komische gezogen. Der Held kommt mit dem Leben davon, bereut und faßt gute Vorsätze.

Unter dem Einflusse Kotzebue's, doch auch unter dem der französischen sentimentalen Lustspieldichter, mit denen man mehr und mehr vertraut wurde (besonders fand Mercier neben Beaumarchais Eingang), stand ferner der nach Goldoni bedeutendste Bühnenschriftsteller des Zeitraums: Giov. Batt. Viasolo, der nach dem Helden eines seiner ersten Stücke sich den Schriftstellernamen Camillo Federici gegeben hat. Die Angabe Klein's und andrer Literarhistoriker, daß dieser Name mit seinem Verhältnisse zur Schauspielerin Camilla Ricci zusammenhänge und auf die Aneignung ihres Vornamens und der Zusammenziehung der Worte Fedele alla Ricci beruhe, ist mindestens zweifelhaft, da der in Tipaldo's Biografie degli Italiani illustri diesem Dichter gewidmete, sehr ausführliche Artikel dieser Angabe in bestimmtester Weise widerspricht. Doch verwechselt der Verfasser desselben die Namen Camilla und Teodora Ricci. Federici wurde am 9. April 1749 zu Garesio im Piemontesischen geboren und machte seine Studien in Ceva und Turin. Er war für den geistlichen Stand bestimmt; seine Neigung führte ihn aber zur Bühne, wo er auch als Schauspieler gewirkt haben soll. Wie dies zu einem Zerwürfniß des Dichters mit seiner Familie führte, gab es wohl auch die Veranlassung zur Veränderung seines Namens. Daß seine Jugend eine etwas stürmische gewesen ist, geht (nach Klein) aus den Reuegefühlen hervor, denen er in der Vorrede zur Ausgabe seiner Opere teatrali v. J. 1802 (mir lag nur eine Ausgabe von 1805 vor) Ausdruck gegeben hat. 1776 verheirathete er sich und scheint nun längere Zeit in Padua, wo er ansässig war, verweilt und sich der Gunst und des Schutzes des Francesco Barison erfreut zu haben, der ein leidenschaftlicher Theaterfreund war und, selbst Dichter und Schauspieler, ein eigenes

Theater in seiner Villa Castelfranco unterhielt. Hier scheint er 1782 die Komödien L'eredità und Il capello parlante zur Aufführung gebracht zu haben, welche letztere bald über alle Bühnen Italiens ging nnd seinen Ruf als Bühnendichter begründete. Es folgte nun rasch eine Reihe anderer Stücke, deren Erfolge 1787 zu einem contractlichen Verhältnisse mit dem Director des Theaters S. Angelo in Venedig, Pellandi, führte. Hier vermehrte er, besonders durch das Drama I falsi galantuomi, noch seinen Ruhm. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre 1786—91. Sie wurde durch ein hervortretendes Brustleiden unterbrochen, das ihn bald in eine traurige Lage brachte, da es ihn in seiner poetischen Thätigkeit hemmte und Pellandi ihn durch ähnliche Rechtsansprüche an der Herausgabe seiner Dramen hinderte, wie einst Medebac Goldoni daran gehindert hatte. Er mußte demnach unter den mißlichsten Verhältnissen auf's Neue um kärglichen Lohn Theaterstücke schreiben, zu welchem Zwecke er sich mit dem Director von S. Luca in Venedig, Goldoni, in Verbindung gesetzt hatte, auf dessen Bühne alle seine späteren Stücke zur Aufführung kamen. Sie erschienen in der obenerwähnten, von ihm veranstalteten Ausgabe, nachdem Pellandi die von ihm zur Darstellung gebrachten Dramen Federici's schon vorher edirt hatte. Federici hat mit seinen Arbeiten auch nach seinem Tode die italienische Bühne noch bis in die zwanziger Jahre, neben Goldoni und den späteren Nota und Giraud, beherrscht. Die Biographies universelles rühmen an ihnen den Entwurf und die Oekonomie in der Durchführung des Plans, so wie die verständnißvolle Behandlung der Scene. Die „Biografie" des Tipaldo heben hervor, daß er nicht nur den Terenz und die besten deutschen und französischen Bühnendichter, sondern auch, und vor Allem, die Natur studirt und beobachtet habe. Obschon er dem Bedürfnisse der Bühne zu dienen hatte und durch die Umstände gezwungen wurde, weit mehr als gut war, zu schreiben, so suchte er doch mit dem Zweck der Unterhaltung den einer gefälligen, anregenden Belehrung zu verbinden. Die meisten seiner Stücke haben daher einen sentimentalen Zug und eine moralische Tendenz, einzelne greifen in das bürgerliche Schauspiel hinüber. Ganz besonders aber hat er das historische Lustspiel gepflegt und mit Vorliebe solche Stoffe behandelt, in denen wohlwollende Fürsten incognito die Zustände ihres Landes,

ihrer Beamten und Unterthanen erforschen, um das Verdienst zu belohnen und dem Unrecht Abhülfe zu schaffen. Diese Stoffe lagen in der Zeit, weil einzelne Fürsten derselben wirklich diese Auskunft ergriffen; sie entsprachen dem Geiste derselben und waren daher volksthümlich. Ebendeshalb wurden sie aber auch schriftstellerisch ausgebeutet. Zu diesen Stücken Federici's gehörten I pregiudizj dei paesi piccoli, die einen ungeheuren Erfolg hatten, weil sie in Anlehnung an Picard's und Kotzebue's Kleinstädter zugleich die Vorurtheile des niederen Adels verspotteten. Sie gehörten aber keineswegs zu den besseren Stücken des Dichters, obgleich Klein eine sehr ausführliche Inhaltsangabe davon macht. Ungleich höher stelle ich das von ihm ziemlich kurz abgefertigte Lustspiel La bugia vive poco, welches noch heute in einer geschmackvollen Bearbeitung gefallen würde. Hier ist es ein König von Navarra, welcher das Incognito ergreift, um sich aus der Mitte seiner Unterthanen eine Gattin zu wählen. Er ist auf diese Weise schon in verschiedene Häuser der Großen seines Reiches gedrungen, ohne doch seine Zwecke erreicht zu haben, wodurch er sowohl ihren, wie seinen Namen und Ruf geschädigt. So sieht man ihn denn auch hier wieder unter dem Namen eines Herzogs von Ceuda im Hause eines ganz zurückgezogen lebenden Granden, des Grafen von Estella, dessen Tochter sein Herz gefangen genommen hat. Der Herzog, der gerade für seinen König im Felde kämpft, ist durch schriftliches Uebereinkommen der letzteren heimlich verlobt, ohne doch ihr und ihrer Familie persönlich bekannt worden zu sein. Der König ist daher als der vermeintliche Verlobte empfangen und aufgenommen worden. Die Voraussetzung ist allerdings ziemlich künstlich, da sie bedingt, daß die Person des Königs allen Personen des Hauses ebenfalls unbekannt ist. Bei der zurückgezogenen Lebensweise des Grafen in einem entlegenen Theile des Landes ist sie aber immerhin möglich. So spielt denn der König unter den gegebenen Umständen die Rolle des Herzogs, bis dieser plötzlich mit Enrico, dem Sohne des Grafen, aus dem Felde zurückkehrt, seine Stelle besetzt findet, in dem anmaßenden Eindringling aber den König entdeckt. Enrico findet sich nun zwischen die Forderung der Ehre und Freundschaft und die der Loyalität gestellt. Er ergreift den Ausweg, den Herzog von Ceuda als König von Navarra einzuführen und vorzustellen. Dies bildet

den Höhepunkt des Conflicts, den Federici sehr fein und geschickt auf dem Boden des Komischen zu erhalten gewußt, ohne doch der Würde der Charaktere irgend zu nahe zu treten. Die Lösung ist eine ebenso natürliche wie glückliche, da der König schon immer mit seinem Herzen im Kampfe lag; der Herzog von Ceuda, der seine Verlobte bisher noch nicht kannte, aber nicht nur aus Edelmuth und Loyalität, sondern auch aus Klugheit von seinem Anspruch zurück tritt, weil er das Herz seiner Braut ohne ihr Verschulden nun ja doch für sich verloren sieht.

Die Handlung beruht demnach auf Motiven des spanischen Dramas, wie ihr ja möglicher Weise ein solches zu Grunde liegt, was auch vielleicht vom Capello parlante gilt. Hier handelt es sich um die beleidigende Liebe eines Mannes zu einer Frau, der, ohne daß beide es ahnen, ihr Bruder ist. Spanische Stoffe und Dramen waren durch Gozzi überhaupt wieder in Aufnahme gekommen. So hatte Francesco Comella's Federico II., Re di Prussia, in der Uebersetzung des Pietro Andolfati einen ungeheuren Erfolg, welcher wahrscheinlich von Einfluß auf die Stoffwahl verschiedener Dramen Federici's, z. B. seiner Catarina I. ossia Il pace di Pruth und seiner Maria Teresia war, wenn ihn auch, wie er sagt, die Lectüre von Voltaire's Charles XII. und andrer historischer Schriften dazu mit angeregt hat. Zu den besten Arbeiten Federici's gehören Il globo aerostatico; La figlia del Fabbro; Il ciabottino consolatore de' disperati; zu den in dem Aufsuchen seltsamer und ergreifender Situationen und Conflicte ausschweifenderen: Il delatore; Il tempo fa giustizia a tutti, ja selbst noch der Capello parlante.

Auch Greppi, geb. 1751 zu Bologna, gest. 1811, gehört zu den talentvolleren Lustspieldichtern des Zeitraums. Leichtlebig, wie er war, widmete er sich bald ganz dem Theater. Liebesverdruß bestimmte ihn plötzlich, in's Kloster zu gehen. Noch ehe er das Gelübde noch abgelegt hatte, besann er sich schon eines Andren. Später wurde er von den revolutionären Ideen ergriffen und schloß sich der republikanischen Partei an. Er schrieb sowohl Trauer- wie Lustspiele, doch nur die letzten haben durch die Wahrheit der Charakterschilderung einigen Werth. La Chaussée nahm er besonders zum Vorbild. Für seine besten Arbeiten gelten Teresa e Claudio und

Teresa vedova (1787). Sein Poeta tragico soll manche Züge aus seinem Leben enthalten. Seine 1792 in Venedig erschienenen Werke enthalten 8 Komödien und 4 Tragödien.

Die Zahl der hier zu erwähnenden Dichter mögen Pietro Napoli Signorelli und Graf Francesco Avelloni beschließen. Signorelli, 1731 in Neapel geboren, empfing seine Ausbildung bei den Jesuiten und studirte dann Jura. Zerwürfnisse mit seiner Familie bewogen ihn aber, sein Vaterland zu verlassen. Er ging nach Madrid, von wo er nach dreijähriger Abwesenheit wieder nach Neapel zurückkehrte, um sich fortan literarischen Arbeiten zu widmen. Seine Hauptwerke sind seine Vicendi della coltura nelle due Sicilie und seine Storia critica dei teatri etc. Von den übrigen seien die Elementi di poesia rappresentativa und Delle migliori tragedie grecchi e francesi erwähnt. Er hat, wie es scheint, nur einige wenige Dramen verfaßt. Von ihnen wurde die Commedia Faustina (Nap. 1779) preisgekrönt. Sie ist in versi sciolti geschrieben, ihr Stoff der Marmontel'schen Erzählung Laurette entnommen. Bei Klein findet sich eine ausführliche Inhaltsangabe. Signorelli war zeitweilig als Professor der Dramaturgie am Lyceum der Brera in Mailand und als solcher der diplomatischen Geschichte an der Universität zu Bologna thätig und starb 1815 in seiner Vaterstadt als Sekretär der Pontonianischen Akademie.

Francesco Avelloni, 1756 zu Venedig geboren, wurde bis zur Unterdrückung ihres Ordens im Jahre 1773 gleichfalls bei den Jesuiten erzogen. Auf einer Reise nach Neapel gerieth er in die Hände von Räubern und wurde von diesen so ausgeplündert, daß er in dem hilflosesten Zustande dort eintraf. Der Anblick einer Theateraffiche gab ihm den Gedanken ein, sich durch Theaterstücke einen Lebensunterhalt zu verschaffen. Er trat zu diesem Zweck mit dem Theaterdirector Bianchi in Verbindung, den er durch die Zusicherung gewann, ihm etwas ganz Neues und Sensationelles schreiben zu wollen. Avelloni schrieb seinen Giulio assassino, zu dem er die Eindrücke, die er bei den Räubern in sich aufgenommen hatte, benutzte. Die Frische und Kraft der Darstellung dieser abenteuerlichen und spannenden Begebenheiten erzielten einen fast beispiellosen Erfolg. Die Leichtigkeit seines Talents verbreitete seinen Ruf. Er soll

allmählich gegen 600 Theaterstücke geschrieben haben. Mercier hat, wie es scheint, besonders auf ihn eingewirkt, doch führte er in sein Rührdrama allerlei abenteuerliche Elemente ein, so in seinem Giulio Willemvelt assassino nochmals das Räuberleben. Großen Beifall erwarb er sich auch mit einer Art allegorischer Stücke, von denen Lucerna de Egitto; Le vertigini del secolo und Il sogno d'Aristo besonders gefielen. Seiner kleinen Gestalt verdankte er den Beinamen Il poetino. Er starb 1811 zu Rom (nach den Biographies universelles. Nach Klein 1817).

XIII.

Die Tragödie des 18. Jahrhunderts.

Französischer Einfluß. — Vincenzo Gravina. — Martello. — Scipione Maffei. — Verhältniß desselben zu Voltaire. — Annibale Marchese; Saverio Pannuti; Giov. Bianchi; Antonio Conti. — Vittorio Alfieri. — Sein Leben, Wirken, und Ende. — Urtheil des Abate Caluso über ihn. — Charakteristik und Bedeutung der tragischen Dichtungen Alfieri's. — Umschwung der Zeit. — Abate Monti. Giovanni und Ippolito Pindemonte.

Der Aufschwung, welchen das Drama in Frankreich genommen, konnte auch auf die Tragödie in Italien nicht ohne Einfluß bleiben, deren Reform sich wesentlich unter letzterem vollzog, wie sehr sich die italienischen dramatischen Dichter, Theoretiker und Literargeschichtsschreiber dagegen verwahren mochten und wie groß auch der Unterschied war, der zwischen der französischen und der sich im 18. Jahrhundert wieder in Italien entwickelnden Tragödie noch besteht.

Riccoboni ist als ein an jener Reform mit Betheiligter ein um so sicherer Gewährsmann, als er in seiner Geschichte des italienischen Theaters gegen die Anmaßungen und Ueberhebungen der französischen Geschichtsschreiber, insbesondere des Akademikers d'Aubignac, für das italienische Theater eintrat. Wir erfahren durch ihn, daß zur Zeit, da Pietro Cotta seine Theaterreform unternahm, die Tragödien der beiden Corneille und des Racine bereits übersetzt und von den Akademien

von Rom und Bologna aufgeführt worden waren, daß Cotta sie aber auch selbst neben dem Pastor Fido und dem Aristodemo des Dottori zur Darstellung brachte, allerdings mit nur beschränktem Erfolg. Auch als Riccoboni die verunglückte Reform seines Vorgängers selbst wieder aufnahm, bildeten die Uebersetzungen französischer Tragödien und Lustspiele hauptsächlich das Repertoir seiner regelmäßigen Stücke.

Zu den Gelehrten, welche sich damals um die Hebung der Tragödie der Italiener bemühten, gehörte außer dem schon erwähnten Gian Vincenzo Gravina[1]), der in pedantischer Nachahmung der Griechen auch selbst fünf Tragödien (Palamede, Andromeda, Servio Tullio, Appio Claudio und Papiniano (Napoli 1717) schrieb, besonders noch der Marchese Scipione Maffei. Er war es, der, wie Riccoboni berichtet, zur Darstellung der Sofonisba des Trissino, des Torrismondo des Tasso und anderer älteren Stücke anregte. Ob dies auch in Betreff der Ifigenia und der Rachele des Martello geschah, ist nicht zu ersehen. Gewiß aber spielte Riccoboni sie damals, und zwar noch vor der Merope, mit großem Erfolge.

Pier Jacopo Martello oder Martelli, geb. 1665, gest. 1727 zu Bologna, wo er Professor der schönen Wissenschaften war, gehörte selbst mit zu den Uebersetzern französischer Tragödien. Der Einfluß derselben auf seine eigenen Dichtungen läßt sich allein schon aus der von ihm versuchten Einführung des Alexandriners erkennen, durch welche er eine Reform des italienischen Dramas bewirken zu können glaubte, denn der nach ihm benannte Martellianische Vers, welcher in einer Zusammenkoppelung zweier siebensilbigen Verse mit weiblichen Reimenden besteht, unterscheidet sich von dem Alexandriner nur durch die weibliche Cäsur und die gleichmäßigen weiblichen Reimenden. Nichtsdestoweniger gehörte Martelli zu den entschiedenen Bekämpfern der französischen Tragödie auf der italienischen Bühne. Seine Neuerung fand sowohl Anhänger wie Gegner. Zu letzteren zählte auch der ihm persönlich befreundete Gravina. Von seinen

[1]) 1664 in Roggiano bei Cosenza geboren, 1718 gestorben, ein berühmter Rechtsgelehrter der Zeit, zeichnete sich auch auf dem theoretischen Gebiete des Dramas durch seine Ragione poetica, Roma 1708 aus, durch welche er einen bedeutenden Einfluß ausübte.

in 7 Quartbänden erschienenen Tragödien[1]) werden die Ifigenia und die Alceste für die besten gehalten. Doch wurde jener erste an seinen Namen geknüpfte Erfolg der Tragödie des 18. Jahrhunderts von demjenigen weit überstrahlt, welchen im Jahre 1713 Scipione Maffei mit seiner Merope errang, welche in einem einzigen Carneval zu Venedig 40 Mal hintereinander dargestellt wurde und in einem Zeitraume von nur 15 Jahren 30, im Ganzen aber 60 Auflagen erlebte.

Marchese Francesco Scipione Maffei wurde 1675 zu Verona geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Parma. In Rom, wohin er sich 1699 gewendet hatte, trat er als Mitglied in die dort unter dem Einfluß der Jesuiten stehende Akademie der Arkadier ein. 1704 betheiligte er sich unter Prinz Eugen an dem Feldzuge gegen die Franzosen und zeichnete sich in der Schlacht bei Donauwörth aus. Später bereiste er Frankreich im Interesse alterthumswissenschaftlicher Studien, denen fortan der größte Theil seines langen, ruhm- und verdienstreichen Lebens gewidmet war. Kaum minder war er jedoch um die Hebung der Literatur und der Kunst seines Vaterlandes, sowie um Verbreitung der Bildung in diesem bemüht. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Ap. Zeno und Valisneri zu der Herausgabe der schon früher erwähnten literarischen Zeitschrift. Er veröffentlichte ferner eine gegen das Duell gerichtete Schrift, La scienza cavalleresca (Rom 1710), die eine durchgreifende Wirkung ausübte. Von seinen wissenschaftlichen Werken seien nur sein Verona illustrata (Ver. 1731) und seine Istoria diplomatica (Mant. 1727) erwähnt.

Zu seiner Merope[2]) wurde er vielleicht durch den Hinweis des Aristoteles auf die ihr zu Grunde liegende Fabel veranlaßt, die auch von Euripides in seinem verloren gegangenen Kresphont schon behandelt worden war. Maffei fand, daß diese Fabel drei Quellen

---

[1]) Teatro italiano di Pier Jacopo Martello. Bologna 1735.

[2]) Die erste Ausgabe erschien Modena 1713. Von besonderem Interesse ist die von Verona 1745 mit Anmerkungen des Verfassers, dem an diesen von Voltaire gerichteten und dessen Merope vorgedruckten Brief, wie mit der Antwort des letzteren. Auch enthält sie noch überdies die Uebersetzung des Stückes in's Französische von Frêret und die des Ayre in's Englische.

hatte, den Apollodor, den Pausanias und den Hyginus und daß sowohl Euripides wie, ohne dieses zu wissen, seine italienischen Vorgänger, Giov. Batt. Livera und Pomponio Torelli, dem letzten gefolgt seien. Er selbst wollte seinen eignen, von ihnen unterschiedenen Weg gehen, zu welchem Zwecke er einzig das Motiv der Mutterliebe mit Ausschluß aller anderen in der Fabel noch liegenden Motive ergriff und zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte.

Wenn auch die Vorzüge dieser letzteren einen wesentlichen Antheil an dem außergewöhnlichen Erfolg seiner Dichtung hatten, so trugen dazu die seinem Gegenstand gegebene Auffassung und der glückliche Ausgang des Dramas doch bei. Die Wirkung der älteren, im Geiste des Rucellai gearbeiteten Tragödien war, was das Grausige betrifft, von den nach spanischen Mustern mit äußerstem Bühnenraffinement gearbeiteten Dramen des Cicognini noch weit überboten worden. Doch grade durch solche Ueberspannung hatten diese Effecte an Wirkung verloren. Man konnte, um mit der von diesem Dichter eingeschlagenen Richtung zu brechen, hierin nicht weiter gehen. Ein Umschlag war nothwendig, so daß selbst die wieder entschiedener hervortretenden Vertheidiger der aristotelischen Regeln die Tragödie mit glücklichem Ausgang, die dieser Philosoph doch als die schwächere Form des Tragischen bezeichnet hatte, ungestraft zuließen. Noch mehr aber mußte ihnen, die sie nach den Mustern des Aeschylos und Sophokles den Ausschluß der erotischen Leidenschaften von der Tragödie verlangten, die dieser Forderung entsprechende Auffassung zusagen, welche hierin Maffei seinem Gegenstande gab.

Maffei's Drama behandelt die Situation einer Mutter, welche, durch die Umstände bestimmt wird, ihren ihr fast mit der Geburt entrissenen Sohn für ermordet zu halten, in dem vermeintlichen, durch sie mit Tode bedrohten Mörder desselben, diesen dann selber erkennt, zugleich aber auch die Gefahr, in welche diese Erkennung ihn stürzt, weil der Tyrann des Landes, der schon seinen Vater und Bruder gemordet und sie, um seine Herrschaft zu festigen, mit seiner Werbung bedroht, ihm ebenfalls nach dem Leben trachtet.

Die Vorzüge der Maffei'schen Dichtung sind, verglichen mit dem, was die italienische Tragödie bisher geleistet hatte, wirklich sehr große. Man findet in ihr mehr Natur, mehr dramatischen

Fluß, eine größere Wärme, einen größeren Adel der Empfindung, mehr Würde des Vortrags und ein größeres Schönheitsgefühl als in den meisten der früheren. Allein diese Vorzüge sind zugleich mit Schwächen und Fehlern verbunden, die sich zum großen Theil wieder daraus erklären lassen, daß Maffei doch mehr Gelehrter, als Dichter war und darum in seinen Bildern, seinen Sittensprüchen 2c. nicht immer angemessen ist, zum Theil aber auch daraus, daß er sich von seinen Vorgängern in allen Punkten unterscheiden wollte, was ihn bisweilen zu einer unangemessenen Motivirung verleitete. Unangemessenheit war überhaupt sein Fehler, der sich auch noch in den Widersprüchen seiner Charaktere und Situationen mit den Reden und Handlungen seiner Personen zeigt. Auch hatte er nicht genug die Bühne vor Augen.

Maffei hatte die Merope, obschon sie sein Erstlingswerk war, in nicht ganz zwei Monaten beendet. Kein Wunder, daß er sich unter dem Eindrucke ihres ungeheuren Erfolgs für einen bedeutenden Dichter hielt. Doch scheint er sich deshalb nicht darüber getäuscht zu haben, daß selbst bei größerer Sorgfalt er kaum etwas Besseres hervorgebracht haben würde, da er einen zweiten Versuch, der den gewonnenen Ruhm wieder auf's Spiel setzen konnte, nicht wagte; angeblich freilich, weil es nach ihm keinen zweiten, gleich glücklichen Vorwurf mehr geben sollte. Maffei glaubte eben, mit seiner Merope die Tragödie erschöpft oder doch wenigstens mit ihr das Aeußerste erreicht und geleistet zu haben, was in ihr überhaupt zu erreichen und zu leisten und nicht mehr zu übertreffen sei.

Dies war natürlich die Meinung der Uebrigen nicht, die sich zur Dichtung berufen fühlten. Vielmehr rief der Erfolg der Merope eine ganze Fluth von Tragödien in's Leben, welche jedoch bis zu Alfieri von ihr überragt blieben. Immerhin hatte Maffei die italienische Tragödie ganz plötzlich auf eine Höhe gehoben, von der sie zwar Corneille und Racine nicht zu verdunkeln vermochte, wohl aber über allem, was die gleichzeitige französische Bühne hervorgebracht, sich erhaben fühlte, so daß sie in Theorie und Praxis den Kampf mit ihr wieder aufnehmen zu können glaubte. Es traten daher verschiedene Schriften hervor, welche die Anmaßungen der französischen Theoretiker und Literarhistoriker mit eben so stolzen Worten bekämpften. Von ihnen macht ein kleines Buch eine Aus-

nahme, welches im Jahre 1732 in Zürich anonym unter dem Titel: Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia erschien, Jacob Bodmer gewidmet und von Scipione Maffei verfaßt worden ist. Es versucht die Frage ohne jede Leidenschaft in einem durchaus objectiven Sinne zu behandeln.

Sowohl dieser Streit, als der Ruhm Maffei's, erhielten neue Nahrung durch den Umstand, daß Voltaire der Merope dieses letzteren eine gleichnamige Tragödie entgegenstellte. Voltaire scheint ursprünglich das Drama Maffei's nur übersetzen gewollt, dann aber, wie er demselben in einem seiner eigenen Bearbeitung vorgedruckten Schreiben auseinandersetzt, Bedenken getragen zu haben, es in dieser Gestalt auf der französischen Bühne einzuführen, was er höflicherweise aus der Verschiedenheit beider Nationen, ihres Geschmacks und ihrer Theorie des Dramas erklärt. Indessen waren unter dieser höflichen Form, wie Lessing dargethan hat[1]), nichts als lauter Spitzen und Nadeln versteckt, welche auf die Schwächen der Maffeischen Dichtung hinwiesen. Besorgt, daß diese nicht hinlänglich bemerkt werden möchten, ließ er seinem höflichen Briefe einen deutlicheren groben von einem gewissen de la Lindelle folgen, sei es, daß er selbst der Verfasser desselben war oder ihn nur veranlaßte, worin Alles, was Voltaire von Maffei beibehalten, gelobt und vertheidigt, Alles, worin er von diesem abgewichen, dagegen auf's entschiedenste verurtheilt wurde.

Man wird, um sich dies einigermaßen erklären zu können, zu berücksichtigen haben, daß es selbst noch von Voltaire ein großes Wagniß war, der gefeiertsten tragischen Dichtung der Zeit eine andere entgegenzusetzen, welche denselben Gegenstand behandelt. Wenn es indessen gelang, dieselbe hierdurch wirklich in Schatten zu stellen, so mußte der Erfolg ein um so entscheidenderer sein und den Nimbus, welcher des Italieners Stirne bis dahin umleuchtet hatte, sofort auf ihn und mit gesteigertem Glanz übertragen. Die Gefährlichkeit des Unternehmens forderte natürlich zu größter Vorsicht auf, die Voltaire nirgend vernachlässigte. Obschon seine Dichtung bereits 1737 beendet war, zögerte er mit ihrer Veröffentlichung doch

[1]) Hamburger Dramaturgie. 41. Stück.

bis zum Jahre 1743 und benützte die Zwischenzeit, das Urtheil des Pater Brumoy einzuholen, der, wie Lessing sagt, als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des grecs, am fähigsten war, die besten Vorurtheile einzuflößen und die Erwartung diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Doch auch noch das Urtheil des Pater Tournemine wurde eingeholt und dem Stücke vorausgedruckt. Lessing, der freilich Herrn von Voltaire nicht besonders gewogen war, und es zu sein wohl auch keine Ursache hatte, hat trotz der Autorität dieses Briefes freilich nachgewiesen, daß die sogenannten Verbesserungen Voltaire's in vielen Fällen Verschlechterungen und die Angriffe de la Lindelle's zum Theil nur Uebertreibungen und Entstellungen waren. Doch auch Maffei selbst beantwortete Voltaire's höflichen Brief mit einer ähnlichen Höflichkeit, deren Spitzen nicht minder gut trafen, so daß Voltaire den Triumph seiner Merope wohl nicht grade zu seinen glänzendsten zählte.

Von den Dichtern, welche zwischen der Merope des Maffei und dem Auftreten Alfieri's als dramatischer Dichter nach dem tragischen Siegeskranz rangen und zum Theil auch preisgekrönt wurden, obschon sie fast ohne Ausnahme höchstens für ihre Zeit einige Bedeutung hatten, seien nur folgende angeführt. Zuerst der Fürst Annibale Marchese, der 1715 mit zwei weltlichen, von Euripides und Racine beeinflußten Dramen Il Crispo und La Polinessa hervortrat, später (1729) aber noch eine ganze Reihe christlicher Dramen veröffentlichte, deren Chöre von den berühmtesten Meistern, darunter Leo, Durante, Porpora, Hasse, componirt worden sind, und welcher sich 1740 in ein Kloster zurückzog. Sodann der calabresische Graf Saverio Pannuti mit fünf Dramen, von denen das erste l'Orazia (1719) in Neapel allgemeines Entzücken erregte. Ihm mag sich der ketzereifrige Pater Giov. Bianchi anschließen, mit seinen theils in Prosa, theils in Versen, unter dem Pseudonym Anatusi, von 1732 an geschriebenen, 1761 veröffentlichten Dramen. 1733 gab er auch eine dramaturgische Schrift: De' vizi e de' difetti del moderno teatro unter dem Namen Lauriso Torgiense heraus, den er als Mitglied der Arcadia führte. — Der bemerkenswertheste, die Tragödie des ganzen Zeitraumes charakterisirende Grundzug, der historisch-politische nämlich, der freilich dem eigenen politischen Leben, der eigenen patriotischen Empfindung noch fremd war, tritt

besonders in den Römerdramen des Antonio Conti (1677—1749) hervor. Dieser, der einer vornehmen venetianischen Familie entstammte, trat in den Priesterstand ein, entsagte demselben aber wieder (1708), um Philosophie und Mathematik zu studiren. Zur dramatischen Dichtung scheint er erst bei einem längeren Aufenthalte in England angeregt worden zu sein, doch hielt er fest an den Lehren Gravina's. Er spielte unter den Gelehrten Europa's eine hervortretende Rolle, so daß er unter Anderem in einem zwischen Newton und Leibnitz ausgebrochenen wissenschaftlichen Streite zum Schiedsrichter erwählt werden konnte. Sein Giulio Cesare erschien 1726 in Venedig, ihm folgten Giunio Bruto, Marco Bruto und Druso. — Auch die Tragödien: Sedecia (1731), Manasse (1732), Dione (1734) und Scila des Jesuitenpaters Giovanni Granelli (1703—70), welche ihrer Zeit großes Aufsehen erregten, sowie der Demetrio (1746), von denen die erste 6 Auflagen erlebte, und der Giovanni di Giscala (1754) des Alfonso Varano de Camarino aus Ferrara (1705—88) gehören hierher.

Wenn diese Dramen auch nicht durchgehend das abfällige Urtheil verdienen, welches Ranieri Casalbigi in seinem der zweiten Ausgabe von Alfieri's Tragödien vorausgedruckten Briefe über sie, wie über alle Tragödien des Zeitraums und ihre Vorgänger fällt, so ist doch keineswegs zu verkennen, daß die meisten von ihnen sich durch nichts so sehr auszeichnen, als durch ihre innere Leblosigkeit. Das individuelle Leben, der natürliche Quell aller Kunst, war in der nationalen und politischen Indifferenz der Völker Italiens und bei der industriellen Betriebsamkeit, mit welcher die Kunst von ihnen ausgeübt wurde, immer mehr verflacht. Dies mußte auf dem Gebiete der Tragödie entschiedener als auf jedem anderen hervortreten, da sie ohnedies unter dem Einflusse der Regeln und der mechanischen Nachahmung der antiken Vorbilder in den Händen der Gelehrten zu einem mehr oder weniger leeren Formenwesen erstarrt war.

Unter diesen Umständen konnte ein dramatischer Dichter, wie Alfieri, schon deshalb in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Tragödie Epoche machen, weil seine Dichtung grade den Vorzug besaß, in bedeutender Weise der Ausdruck einer starken, leidenschaftlich bewegten, energischen Individualität zu sein. Auf diese Individualität selbst einen Blick zu werfen, ist für die Beurtheilung seiner Dichtung

daher dringend geboten, um so mehr, da er von ihr selbst ein in der Hauptsache ziemlich getreues Bild hinterließ[1]).

Vittorio Alfieri, der Sohn des begüterten Grafen Antonio Alfieri und der Monica Mailland von Tournant aus Savoyen, Wittwe des Marchese Cacherano, wurde am 17. Januar 1749 in Asti geboren. Ein Jahr später starb ihm der Vater. Die Mutter verheirathete sich in dritter Ehe mit einem Verwandten, dem Cavaliere Hyacinto Alfieri die Magliano und Vittorio wurde 1758 von seinem Oheim und Vormund, Pellegrino Alfieri, auf die Akademie nach Turin gebracht. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich die außerordentliche Reizbarkeit seiner Natur, da ihn die Erregung des Abschieds ohnmächtig niederwarf. Früher schon war seine Leidenschaftlichkeit, die Energie seiner Willenskraft wiederholt in widersetzlichem Trotze hervorgetreten. Der ihm unerträgliche Zwang der Schule sollte sie weiter entwickeln. Er lernte hier früh den Ariost, etwas später die Aeneide des Annibale Caro, ein paar Opern des Metastasio und verschiedene Lustspiele Goldoni's kennen. So groß der Eindruck auch war, so wurde das in ihm verschlossen liegende poetische Talent keineswegs hierdurch zur Entwicklung gebracht. Auch das königliche Theater, welches die Schüler während des Carnevals wöchentlich einmal besuchen durften, scheint ihn nur wenig erregt zu haben. Desto mehr eine Opera buffa, welcher er 1762, während der Ferien beizuwohnen Gelegenheit fand. Doch ging, wie er behauptet, diese Wirkung lediglich von der Musik aus, deren Zauber für ihn immer ein außerordentlicher blieb, so daß, wie er versichert, die Pläne zu fast all seinen Dramen mitten im Hören von Musik oder doch in unmittelbarer Nachwirkung derselben in ihm entstanden und von ihm entworfen worden seien. Inzwischen hatte er die verschiedenen niederen Stufen der Akademie rasch durchlaufen, so daß er 1762 zum Studium des Rechts übergehen konnte. Auch für seine gesellschaftliche Ausbildung sollte nun Sorge getragen werden. Zum Fechten aber zeigte sich sein Körper, der unter immer

[1]) Opere postume 1804 und Vie de Victor Alfieri. Paris 1809. — Siehe über ihn auch Centofanti, Sulla vita e sulle opere di Alfieri, Fir. 1842; Teza, Vita, giornali, lettere di Alfieri, Fir. 1861; Sismondi, Literatur des südlichen Europa's II. 20; Guerzoni a. a. O.; Reumont, Die Gräfin Albany, Berl. 1860; Klein, a. a. O.

wiederkehrender Kränklichkeit gelitten hatte, zu schwach, und der Tanz, der ihm schon von Natur unleidlich war, wurde ihm noch verhaßter durch seinen Lehrmeister, einen Franzosen, gemacht, der seinen aristokratischen Stolz durch die ihm eigene spöttische Arroganz auf's tiefste verletzte und den Grund zu dem leidenschaftlichen Franzosenhaß legte, der einen der hervortretenden Züge seines Charakters bilden sollte.

Im Jahre 1763, zur Zeit, da er nach den damaligen piemontesischen Gesetzen mündig wurde, starb sein Vormund und Oheim. Mit 14 Jahren war er auf diese Weise Herr eines nicht unansehnlichen Vermögens geworden, bei dessen Verwendung er nur noch an die Zustimmung eines Curators gebunden blieb. Er war jetzt in die obere Abtheilung der Akademie gerückt, womit eine größere Freiheit verbunden war. Das Reiten, welches der Leidenschaftlichkeit seiner Natur und der in ihm immer heftiger hervortretenden Energie seines Willens entsprach, wurde seine Passion. Daneben füllte er sich den Kopf mit der Lectüre französischer Romane an, die er trotz seines Franzosenhasses mit Begierde verschlang und worüber er das Studium seiner Muttersprache völlig vernachlässigte. Auch die Liebe lernte er kennen. Auch hier traten jene Eigenthümlichkeiten seines Charakters wieder hervor. Mit Eifer suchte er den Gegenstand seiner Leidenschaft auf, doch nur, um denselben dann wieder zu fliehen und sich immer mehr in eine hartnäckige Schwermuth hinein zu leben. Im Jahre 1765 erlangte er die Einwilligung seiner Familie zu einer größeren Reise. Sein Universitätsleben gelangte hierdurch zum Abschluß. Das Resultat zog er in folgenden Worten: „Alles in Allem waren diese 8 Jahre meiner Jugend mit nichts anderem als Krankheit, Faulheit und Unwissenheit angefüllt"; was freilich mit der Raschheit, mit welcher er die verschiedenen Stufen des Studiums durchlaufen hatte, in einigem Widerspruch steht.

Es kamen nun, nach seinem eigenen Ausdrucke, zehn Jahre der Reisen und Ausschweifungen an die Reihe. Zuerst ward Italien im Fluge besehen. Fast nichts aber machte Eindruck auf ihn. Die Kunst ließ ihn kalt; besonders gegen die Farbe war er völlig verschlossen. Neapel erheiterte ihn noch am meisten; Venedig langweilte ihn. Obschon er das Theater in seiner Schilderung nur ein einziges Mal flüchtig erwähnt, wendete er sich doch hauptsächlich nur

deshalb nach Paris, um das französische Theater kennen zu lernen. Er erinnerte sich, zwei Jahre früher eine französische Truppe während eines ganzen Sommers spielen gesehen zu haben, die ihm gefallen und ihn mit den wichtigsten französischen Tragödien und Lustspielen bekannt gemacht hatte. Doch versichert er bei dieser Gelegenheit, bisher noch niemals den Trieb zu eigener dramatischer Bethätigung empfunden zu haben. Auch habe ihn das Lustspiel mehr, als die Tragödie angezogen, obschon er von Natur nicht heiter gewesen sei. Er sucht die Ursache davon in dem Wesen der französischen Tragödie, in ihren vielen Neben- und Hülfspersonen und dem eintönig singenden Vortrag, zu welchem der gereimte Alexandriner die außer Vergleich besseren französischen Darsteller nöthige; denn die damaligen italienischen Schauspieler bezeichnet er als détestables. Phädra, Alzire und Mahomet hatten ihm noch am meisten behagt.

Paris machte einen so schlechten Eindruck auf ihn, daß er gleich wieder abreisen wollte; das Theater daselbst wahrscheinlich einen so geringen, daß er es mit keinem Worte erwähnt. Dagegen zog London ihn auf's mächtigste an. Es befriedigte ihn vollkommen, es entzückte ihn, obschon er hier zum ersten Male die politische Zerrissenheit und Gesunkenheit seines Vaterlands tiefer empfand und sich schämte ein Italiener zu heißen. Doch seltsam, er, der bei seinem Franzosenhaß über der französischen Sprache fast seine eigene verlernte, verstand nach mehrjährigem Aufenthalte die englische doch noch so wenig, daß er Shakespeare in einer französischen Uebersetzung lesen mußte; daher er diesen in England wohl auch gar nicht kennen gelernt haben kann. Im Haag wurde er dann mit der Liebe in derjenigen Form vertraut, welcher er später fast immer den Vorzug gab, der Liebe zu einer schönen, verheiratheten Frau. Doch auch ein wohlthätigerer Einfluß machte sich geltend, insofern er durch einen Freund hier die Anregung zu ernsteren Studien empfing. Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Helvetius wurden angeschafft und nach seiner Rückkehr nach Turin mit Eifer gelesen. Den tiefsten Eindruck übte aber damals Plutarch auf ihn aus. Er war ihm das Buch aller Bücher. „Fünf und sechs Mal las ich das Leben des Timoleon, Cäsar, Brutus, Pelopidas mit Thränen und mit dem Aufschrei des Entzückens, so daß, wer mich gehört, mich für toll hätte halten müssen."

Mit der Energie seines leidenschaftlichen Geistes sog er das stolze Freiheitsgefühl, den Durst nach Ruhm, von denen diese Darstellungen durchdrungen sind, in sich ein und je tiefer er die Schmach seines Vaterlandes und die Scham über seinen eigenen Zustand empfand, umsomehr bäumte sein Herz dawider in wildem Tyrannenhaß auf. In dieser Gemüthsverfassung unternahm er die zweite Serie seiner Reisen. In Wien mochte er Metastasio nicht kennen lernen, weil er denselben im Garten von Schönbrunn mit beglückter Dienstbeflissenheit das Knie vor der Kaiserin beugen sah. Die Staaten Friedrich's des Großen erschienen ihm wie ein großer Exercierplatz. Rußland und dessen Einrichtungen erfüllten seine Seele mit Abscheu. Aber trotz dieses so stark entwickelten Unabhängigkeitsgefühls, trotz seines blinden Tyrannenhasses ward er in dem freien Albion der Sklave seines eigenen Bluts, seiner Leidenschaft, gefiel er sich dort in den Fesseln einer unwürdigen Liebe, welcher er sich, obschon sie mit einem ungeheueren Eclat und öffentlichen Scandale enden sollte, doch nur durch einen Gewaltstreich endlich entwand.

Jetzt erst, bei einem zweiten Aufenthalt in Paris, in seinem 23. Jahre, lernte Alfieri die Dichter seiner eigenen Nation kennen und mußte sich mit Beschämung gestehen, daß er dazu noch des Studiums seiner Muttersprache bedurfte. Doch diese Studien wurden wieder bald unterbrochen. Auch nachdem er 1772 zurückgekehrt in sein Vaterland war, überließ er sich wieder den Versuchungen eines sich keinen Wunsch versagenden Müssiggangs, besonders seiner Passion für Pferde, deren Zahl er jetzt auf ein ganzes Dutzend gebracht, und einer neuen schmachvollen Liebe, die ihn ganz in ihre Netze gezogen hatte. Ihr Gegenstand war eine Frau von guter Familie, die aber nach und nach zur Halbwelt heruntergesunken war, zehn Jahre älter als er, den sie schon als Kind gekannt hatte. Ich berühre dieses Verhältniß nur, weil sich bei dieser Gelegenheit die Eigenthümlichkeit seiner Natur in besonders auffälliger Weise darlegen sollte, und es zum Ausgangspunkt seiner dramatischen Thätigkeit wurde. So sehr auch diese Leidenschaft sich ihn unterworfen hatte, so fühlte er doch wie noch nie das Unwürdige eines solchen Verhältnisses. Es war ein Gefühl des Hasses und der Liebe zugleich, was ihn für den Gegenstand der letzteren beseelte. Da er

sich in Turin nicht von ihm loszureißen vermochte, hatte er wiederholt den Versuch, zu entfliehen, gemacht, aber nach nur wenigen Tagen der Trennung mußte er immer wieder zu ihm zurück. Da faßte er den Entschluß, seine Willenskraft auf die äußerste Probe zu stellen und der Versuchung in's Antlitz zu trotzen. Seine Wohnung lag der der Geliebten grade gegenüber. Er nahm sich vor, sie von seinem Fenster kommen und gehen zu sehen, sie und von ihr sprechen zu hören und allen diesen und anderen Verlockungen gleichwohl zu widerstehen. Der Kampf war ein furchtbarer. Er ließ sich fest an den Stuhl binden, er schnitt sich das Haar ab, um am Ausgehen behindert zu sein; er suchte in aller Weise auf andere Gedanken zu kommen. — So entstand denn sein erstes Sonett. Ein frühester dramatischer Versuch, den er vor einiger Zeit am Krankenbette seiner schönen Versucherin niedergekritzelt hatte, ward ebenfalls wieder hervorgesucht. Derselbe behandelte das Liebesverhältniß zwischen Antonius und Cleopatra. Er bedachte die Aehnlichkeit seiner Lage; der Geist der Dichtung kam über ihn; er weckte das in ihm schlummernde Talent. Er schrieb seine Cleopatra, die erste seiner Tragödien mitten aus dem Sturm und Kampf seines Herzens heraus. Die Göttin des Ruhms trat an die Stelle der Liebe. Er setzte sich mit den ersten literarischen Größen Italiens in Verbindung. Er erbat ihr Urtheil und ihren Rath. Er blickte schon selbst wieder mit Spott auf seine Dichtung herab, zu der er ein satirisches Nachspiel schrieb.

Alfieri war 27 Jahre alt, als er sich nach dem Erfolg beider Stücke mit unerhörter Kühnheit die Aufgabe stellte, nicht sowohl der Reformator der italienischen Bühne zu werden, denn er erkannte nichts darauf an, als vielmehr seiner Nation erst eine tragische Bühne zu schaffen, er, der — wie er selbst von sich sagt — „mit einem Charakter begabt war, entschlossen, unbezähmbar und trotzig, voll und überströmend von den Gefühlen der Liebe mit all ihrem Uebermaß in der eigensinnigsten Verbindung mit einem bis zur Wuth gesteigerten Haß gegen jede Art der Vergewaltigung; mit einer schwachen, schwankenden Vorstellung von den verschiedenen französischen Tragödien, die er vor Jahren gesehen, nie aber gelesen noch überdacht hatte; ohne jede Kenntniß der dramatischen Regeln, ja selbst ohne die Fähigkeit, seine eigene Sprache gut gebrauchen und schreiben zu können und dies alles verhüllt von der Ver-

blendung des Eigendünkels oder vielmehr von einem unglaublichen Ungestüm, das ihn die Wahrheit nur selten suchen und hören ließ". Wohl rief ihm eine Stimme aus der Tiefe des Herzens zu, energischer, als die seiner wenigen wahren Freunde: „Um gut zu schreiben, mußt Du ja ganz von neuem beginnen, mußt wieder zum Kinde werden, um die Grammatik zu erlernen!" Ja, diese Stimme wurde so mächtig in ihm, daß er sich wirklich dieser harten Nothwendigkeit unterwarf. „Die Flamme des Ruhms leuchtete mir entgegen. Ich wollte die Schande meines ersten kläglichen Erfolgs von mir waschen und so faßte ich Muth, all' diesen Hemmungen und Widerständen zu begegnen und sie zu überwinden."

Zwei Umstände waren es, die ihn dabei unterstützten: der im Ganzen traurige Zustand der Bühne und der Glaube an die Kraft seiner aristokratischen Abstammung. Daß eine von großem Selbstgefühl beseelte Natur, ohne alle Anzeichen eines inneren Berufs, durch zufälligen äußeren Anstoß plötzlich in eine ihr bisher fremde Bahn gerissen wird, hier die höchsten Ziele erstrebt, nach der höchsten Palme des Ruhmes greift und Absicht und Wunsch dabei mit Talent und Beruf verwechselt, ist keineswegs selten. Daß aber auf diese Weise ein wahrhaft großes Talent, von dem sich bisher keine Spur gezeigt hatte, geweckt, durch eiserne Willenskraft und unabweisliche Leidenschaft, wenn auch in einseitiger Weise entwickelt und in kürzester Frist dem sich im schrankenlosen Selbstgefühle gesteckten Ziel *wirklich* zugeführt wird — steht vielleicht einzig da in der Entwicklungsgeschichte des poetischen Genies.

Alfieri warf sich mit seiner ganzen Willensenergie in das Studium der lateinischen Sprache. Er reiste nach Toscana, um sich zu entfranzösiren. Er studirte Cesarotti, der damals durch seine Theorie des Dramas und seine Ossianübersetzung großes Aufsehen erregte. Hatte er seine ersten Stücke zunächst in französischer Prosa geschrieben und dann metrisch in's Italienische übertragen, so schrieb er sie nun zuerst in toskanischer Prosa auf. Seine dramatischen Schöpfungen hatten überhaupt drei verschiedene Stadien zu durchlaufen: den Entwurf, die Ausführung in Prosa, bei der keiner der ihm zuströmenden Gedanken unterdrückt wurde, und die Versification, welche mit Sichtung und abrundender Anordnung der Gedanken und Charakterzüge verbunden war.

Auf diese Weise entstand sein Filippo, nach derselben Novelle des St. Real, welcher auch Schiller in seinem Don Carlos gefolgt ist; die Antigone, nach dem 12. Buch des Stobäus; der Polinice, zu dem er durch Aeschylos und Racine angeregt wurde; der Agamemnone und der Oreste unter dem Einflusse Seneca's; Don Garzia, nach Studien im Archiv von Florenz; La congiura de' Pazzi unter dem Eindruck der Schilderung Machiavelli's, der ihn auch zu den „Zwei Büchern von der Tyrannei" entflammt hatte; die Rosmunda und die Maria Stuarda, die letztere auf Veranlassung seiner neuen Geliebten, der Gräfin Louise von Stolberg, Contessa d'Albany, Gemahlin des englischen Thronprätendenten, des letzten der Stuart eine Liebe, die er für eine geläuterte hielt, weil der Makel des, wenn nicht physischen, so doch geistigen Ehebruchs trotz seines Abscheues gegen die Toilettenkünste der Französinnen, ihm vielleicht nur als ein kleines, pikantes Schönheitspflästerchen erscheinen mochte. Allerdings war der Gemahl der Contessa ein Mann, den sie weder lieben, noch achten konnte, und, von dem sich zu trennen, die Kirche das einzige Hinderniß war. Auch wurde dieses Verhältniß, wie es scheint, von Alfieri bis zu seinem Tode heilig gehalten, was von ihrer Seite wohl nicht ganz zu rühmen sein dürfte. Er schreibt dieser Liebe den wirksamsten Einfluß auf seine Dichtung zu.

Schon im Jahre 1778 hatte er sich dadurch aus der Abhängigkeit von der Regierung seines Landes befreit, daß er seine Liegenschaften an seine Schwester gegen ein Jahrgeld von nur 1400 florentinischen Zechinen abgetreten hatte. Um dieselbe Zeit gelang es ihm auch, eine Trennung seiner Geliebten von ihrem sie brutalisirenden Gatten herbeizuführen, indem er sie in ein Kloster brachte, was ihm aber auch selbst eine große Entsagung auferlegte.

Alfieri hatte ursprünglich die Absicht, ein ganzes Dutzend Komödien zu schreiben (welche jetzt ziemlich fertig waren), ehe er an die Veröffentlichung derselben durch den Druck gehen wollte. Die Lectüre der Merope des Maffei ließ ihn diesen Plan jedoch überschreiten. Es ergriff ihn nämlich darüber ein Unwille, daß man diese Tragödie nicht etwa für die beste, die bis dahin in Italien geschrieben worden, denn dafür galt sie ihm auch, sondern für die möglichst beste zu halten vermochte, die überhaupt geschrieben wer-

den könnte. Der Stoff gewann sofort in seinem Geiste Gestalt. Er hatte bereits eine Uebung erlangt, die es gestattete, den Schöpfungsproceß, der sich sonst durch mehrere Jahre zog, abzukürzen und so entstand sowohl sie, wie der Saul. Die Thätigkeit der letzten Zeit war eine ganz enorme gewesen. Er hatte in 10 Monaten nicht weniger als 7 Tragödien aus der Prosaform in die metrische übertragen, zwei ganz fertig hergestellt und 14 verbessert. Diese lagen jetzt fertig vor ihm und seine Seele wurde von keinem geringen Stolze geschwellt. Er hatte wohl von Zeit zu Zeit eine oder die andere seiner Tragödien einem kleinen Kreise von Freunden und Kennern vorgetragen, ihr Urtheil eingeholt, zum Theil auch benutzt. Im Ganzen aber war ihm das eigene Gefühl die entscheidende Stimme. Nichtsdestoweniger zögerte er noch immer, damit an die Oeffentlichkeit hervorzutreten. Der Erfolg einer 1782 stattfindenden Aufführung seiner Antigone im Hause des Herzogs Grimaldi, vor einem Vereine von Liebhabern, er selbst spielte die Rolle des Creonte, wirkte endlich entscheidend. Im Anfang des folgenden Jahres erschienen seine 4 ersten Tragödien (Filippo, Antigone, Polinice und Virginia). Es fiel in die Zeit, da das Verhältniß zur Gräfin Albany, die jetzt wieder im Hause ihres Schwagers in Rom lebte, ihn diese Stadt zu verlassen zwang. Er gab noch 6 andere seiner Tragödien heraus. Im Uebrigen aber brach er, tief in seinem Herzen durch die Trennung von der Geliebten verwundet, seine dramatische Thätigkeit vollständig ab. Nur die Befreiung Amerika's entrang ihm noch eine größere Theilnahme, die sich in einer Reihe von Oden aussprach. Auch die Aufnahme, welche seine Tragödien gefunden, entsprach seinen hoch gespannten Erwartungen nicht. Der Brief Calsabigi's war das einzige Urtheil, das ihn befriedigte. Er nahm, wie er sagte, Veranlassung, sich in einer Antwort darauf, über die Gründe, die ihn geleitet, auszusprechen und gleichzeitig „all seinen unfähigen Beurtheilern zu zeigen, daß man Geschmack und Verständniß zum Kritisiren oder zu schweigen habe." Diese Aufregungen und Verstimmungen bewogen ihn endlich zu einer dritten Reise nach England und zwar einzig, um Pferde einzukaufen, denn die Leidenschaft für diese hatte ihn, weder während seiner dramatischen Thätigkeit, noch mitten in den Freuden und dem Tumulte der Liebe jemals verlassen, eben so wenig die aristokratische

Neigung, Aufsehen zu erregen und als Cavalier eine Rolle zu spielen. Mit einem Zuge von 14 Pferden kehrte er in die Heimath zurück. Er selbst berichtet den abenteuerlichen Zug über die Alpen mit dem Stolze auf eine Heldenthat.

Das Wiedersehen der Geliebten regte den poetischen Schaffensdrang in ihm sofort wieder an. Viel trugen wohl die Erfolge noch bei, die jetzt seine Stücke auf der Bühne errangen. Es entstanden Agide; Sofonisba, Mirra und die Tramelogedia Abele. Einen im Giornale di Pisa am 25. März 1785 erschienenen Brief von Melchior Cesarotti über des Dichters Ottavia, Timoleone und Merope beantwortete er ebendaselbst in seinen Note dell' autore. Eine briefliche Mittheilung der Gräfin Albany, welche in Paris Voltaire's Brutus gesehen und von der Darstellung entzückt war, regte ihn sofort zu zwei neuen Tragödien, Giunio Bruto (welche er Washington widmete) und Marco Bruto, an. „Brutus und Voltaire!" rief er aus. Ich werde ihn schreiben, ich, alle beide! und die Zeit wird beweisen, daß ein solcher Gegenstand weit eher mir, als einem Franzosen von plebejischer Herkunft gebührt, der sich 70 Jahre lang Voltaire, gentilhomme ordinaire du roi unterzeichnet hat." In Paris, wo er 1787 mit der Gräfin Albany wieder zusammentraf, verhandelte er mit Didot über eine neue Ausgabe seiner Werke, welche im folgenden Jahre erschien [1]). In diesem starb auch endlich der Gemahl der Gräfin Albany, das Hinderniß ihrer Vereinigung. Die Zeit war indeß stürmisch geworden. Alfieri war Zeuge von der Zerstörung der Bastille. Noch stand er auf der vollen Höhe seines Tyrannenhasses, so daß seine Begeisterung sich in einer dieses Ereigniß feiernden Ode aussprechen konnte. Allein der in dem Freiheitsapostel schlummernde Aristokrat wurde durch den weiteren Gang der Ereignisse unsanft geweckt. Dieser innere Widerspruch war es wahrscheinlich, was ihn so plötzlich, am 27. Mai 1790, seine Lebensgeschichte abbrechen ließ. Im April 1791 ging er mit seiner Freundin nach England. Der finanzielle

[1]) Diese enthält in 6 Bänden die 19 Tragödien des Dichters, die Briefe Calsabigi's und Cesarotti's, sowie die Antworten Alfieri's und endlich das Parere dell' autore su le presenti tragedie. Eine französische Uebersetzung von Petitot erschien 1802. — Einzelnes deutsch von Rehfues und Tscharer. Berl. 1801.

Bankerott des französischen Staates, welcher beider Vermögen in Mitleidenschaft zog, rief sie zwar bald wieder zurück. Die Gefangennahme des Königs ließ ihnen aber keine Ruhe mehr hier. Diese Republik war nicht die seine. Mit Mühe erlangte er Pässe zur Rückkehr nach seinem Vaterlande, doch nur mit Gefahr des Lebens gelang es ihm, der Stadt, die er nie recht geliebt, zu entkommen. Die Scene, die er an der Barrière zu bestehen hatte, ist von ihm in seiner wieder aufgenommenen Lebensgeschichte mit dramatischer Lebendigkeit geschildert worden. Nach Italien zurückgekehrt, wurde Florenz zum Wohnsitz erwählt. Hier schrieb der Tyrannenfeind vor allem die Vertheidigung Ludwig's XVI., dem einige Zeit später sein Misogallo folgte. Seine tragische Muse schien aber erschöpft. Nur noch einmal, 1798, unter dem Eindruck der Alceste des Euripides, raffte er sich empor, um diesen Gegenstand ebenfalls tragisch zu behandeln, was ihm in nicht ganz drei Monaten gelang. Auch noch sechs politische Komödien sollten entstehen. Mit ihrer Vollendung beschäftigt, ereilte ihn aber am 8. October 1803 der Tod. In Sta. Croce, wo er beerdigt liegt, ist ihm von der Gräfin Albany durch die Hand Canova's ein Denkmal errichtet worden.

Man wird nach Allem, was ich von Alfieri's Leben hier mittheilen konnte, in ihm nicht einen Dichter erwarten dürfen, der für seine Nation, seine Zeit, ja die Menschheit überhaupt, ein unverrückbares Maß für alle Dinge in sich aufzustellen, der der Prophet und Offenbarer der Menschenschicksale zu werden, fähig gewesen wäre. Dazu war seine Weltanschauung eine zu subjective und eingeschränkte, seine Natur eine zu einseitige, und trotz ihrer überquellenden Leidenschaft, trotz ihres flammenden Feuers eine zu karge. Seine Freiheitsidee war zu eng, um mit der Idee der Humanität zusammenfallen zu können. Dafür war er eine zu aristokratische Natur. Der Mensch ging für ihn eigentlich doch erst beim Edelmann an und nur das Talent machte für ihn eine Ausnahme. Auch legte er bei seinem Freiheitsgedanken das Gewicht zu einseitig auf die Rechte, zu wenig auf die Pflichten des Menschen. Daß er das Schicksal der Griechen verwarf, weil es mit dem alten Glauben auch die darauf mit beruhende tragische Bedeutung verloren hatte, ist gewiß nicht zu tadeln, wohl aber darf es als ein Mangel seiner tragischen Dichtung bezeichnet werden, daß er dafür nach keinem Ersatz suchte

daß ihm die Anschauung einer sittlichen Weltordnung, welche das Schicksal der Menschen bestimmt, und eben deshalb das Moment der äußeren Verknüpfung der Begebenheiten und ihr Eingreifen in die innere, so völlig vernachlässigte und fallen ließ. Ihm ist der Charakter des Menschen das allein Wesentliche. Aus ihm, aus der Verschiedenheit, aus den Gegensätzen der Charaktere entwickelt er fast ausschließlich seine tragischen Conflicte und deren Lösung. Daher auch das Gewissen bei ihm nur selten eine bedeutsame Rolle spielt. Nur im Saul hat er davon eine Ausnahme gemacht. Hier hat er den im Stoffe gegebenen Gegensatz des menschlichen Wollens und einer sittlichen Weltordnung doch einmal fest halten zu sollen geglaubt. Dem Schuldgefühl Saul's liegt doch etwas wie eine stärkere Regung des Gewissens zu Grunde. In Mirra führte er sogar wieder das griechische Fatum ein, aber nur, um die unnatürliche Leidenschaft der Tochter für den Vater einigermaßen haltbar und erträglich zu machen.

Es ist zwar kein Zweifel, daß auch auf dem von Alfieri beschrittenen Wege tragische Wirkungen erzielt werden können, doch werden sie denjenigen immer nachstehen, die aus Conflicten entwickelt sind, welche durch die sittliche Weltordnung mit herbeigeführt werden und durch sie ihre Lösung finden. Nur ihnen ist jene erschütternde, läuternde und erhebende Kraft eigen, die wir von allen neueren dramatischen Dichtern bei Shakespeare am vollkommensten und gewaltigsten, und zwar grade in denjenigen Stücken (Hamlet, Macbeth, Richard III., Lear) wirksam finden, in denen die sittliche Weltordnung, in denen die Macht des Gewissens, in bedeutender Weise hervortritt. Der Zweck, den Alfieri [illegible] verband, den Menschen „frei, stark, edelmüthig, begeistert für alle Tugend, unduldsam gegen jede Gewalt, vaterlandsliebend, zum Kenner der eignen Rechte und in all seinen Leidenschaften glühend rechtssinnig, hochherzig zu machen", trifft — so hoch er gestellt ist — doch noch nicht recht die eigentliche Wirkung des Tragischen, daher das meiste davon auch ohne sie, durch andere Mittel erreicht werden kann. Alfieri betont auch hier zu wenig das Moment der Pflicht, vor Allem aber läßt er das der Selbstbescheidung, der Selbstbeschränkung, der Ehrfurcht ganz aus den Augen.

Bei seinem Streben nach Unabhängigkeit kann es nicht in

Verwunderung setzen, daß er sich von den Regeln und Mustern der Griechen und der Franzosen möglichst frei zu halten suchte. Er folgte den letzteren nicht in der Behandlung des Verses, um dessen dramatische Ausbildung er sich große Verdienste erwarb. Auch noch der Blankvers zwingt den Italienern mit seinen durchgehenden weiblichen Endungen eine große Monotonie auf. Alfieri suchte dies aber durch die Energie der dramatischen Accente und Rhythmen zu überwinden und hat in der That Großes darin erreicht. Doch hat die Gedrungenheit seiner Sprache nicht selten etwas Gewaltsames, und es fehlt dieser Gewaltsamkeit an den zarteren Gegensätzen, so daß auch sie wieder eine gewisse Monotonie zeigt. Ein weiterer Fortschritt lag darin, daß er sich der Vertrauten, sowie überhaupt aller Hülfspersonen entledigte, deren die französische Tragödie sich bediente. Nur ging er auch hierbei zu weit, da er zugleich alle Episoden verbannte. Er reducirte den Begriff der Einheit der Handlung auf den der Einfachheit und glaubte, in dieser nie weit genug gehen zu können. Er erscheint hierdurch ungleich leerer und ärmer an Personen und Handlung als Aeschylus mit seinen zwei und drei Schauspielern, weil er den Chor und mit dem Schicksal auch die Orakel, Wahrsager und Boten verbannte. Seine Stücke bestehen nur aus vier bis sechs Personen, die, losgelöst von den Bedingungen des äußeren Lebens, aus denen sie mit hervorgingen, ganz nur auf die Verhältnisse und die Beziehungen zu einander beschränkt, sich in strenger plastischer Abgeschlossenheit und Isolirung, ohne jeden Hintergrund, ohne alle malerische Perspective und Stimmung darstellen, was ohn[illegible] mit dem eingestandenen Mangel des Dichters an allem Sinn fü[illegible] einseitigen [illegible] [illegible]iner [illegible]er Farbe zusammenhängt. Die hierdurch bedingte Armuth seiner [illegible]ücke an Handlung und die damit verbundene Leere mußte aber um so fühlbarer werden, weil er an der Eintheilung derselben in fünf Acte festhielt. Daher auch die von ihm erstrebte Einfachheit oft nur eine scheinbare ist. Wie bei ihm die Vertrauten nicht selten durch die Monologe ersetzt werden, die bei aller dramatischen Lebendigkeit den Zuschauer zu dieser Rolle verurtheilen, so kehren auch die Episoden bei ihm in einer andren Form wieder, insofern er seine Hauptpersonen in Beziehungen und Verwicklungen bringt, welche keinen Fortschritt der Handlung in sich einschließen, vielmehr einen Stillstand bedingen, der um so

bemerklicher wird, je mehr er im Uebrigen dem Grundsatz huldigt, möglichst rasch und energisch in der Entwicklung vorzuschreiten. Ich verweise für dieses Alles nur auf einen Vergleich seines Filippo und seiner Maria Stuarda mit Schiller's Don Carlos und Marie Stuart, seiner Congiura de' Pazzi mit dessen Verschwörung des Fiesko, und seines Marco Bruto mit Shakespeare's Julius Cäsar.

Alfieri erkannte die Mängel seines Dramas auch selbst. „Der Hauptfehler — heißt es in seinem Parere (V. S. 387) — den ich im Ueberblick meiner Tragödien erkenne, ist die Einförmigkeit. Wer die Structur einer einzigen kennt, kennt sie alle. Der erste Act auf das Kürzeste, der Held womöglich erst im zweiten Acte erscheinend, nirgend ein Zwischenfall, viel Dialog. Die vierten Acte unbedeutend. Hier und da Lücken in der Handlung, die der Dichter durch die Leidenschaftlichkeit der Rede zu verdecken sucht, die fünften Acte äußerst kurz, von schnellstem Verlauf, ganz Handlung und Schauspiel; der Sterbende karg in Worten: Dies ist in Kürze der Gang aller Stücke. Ein Anderer mag nun beurtheilen, ob diese Einförmigkeit in der Anordnung durch Mannichfaltigkeit des Gegenstands, der einzelnen Charaktere und der Katastrophe genügend aufgewogen wird." Ein weiterer Fehler entsprang aus dem Umstande, daß Alfieri sich zu vielen seiner Dramen durch andere Dichtungen, die denselben Gegenstand behandelten, anregen ließ. Er glaubte zwar grade hierin seine Stärke zu zeigen. „Wenn man unter Erfindung — heißt es bei ihm — auch noch die Fähigkeit versteht, das, was Andere bereits darstellten, in ganz neuer Weise zur Erscheinung zu bringen, so wage ich auch zu glauben, daß kein anderer Dichter erfinderischer war, als ich."

Allein sein Freund Caluso wußte sehr wohl, warum er ihn schon frühe ermahnte, nie beim Schaffen eines Dramas das denselben Gegenstand behandelnde Werk eines anderen zu lesen, er fand ohne Zweifel, daß Alfieri, um überall originell zu erscheinen, sich nicht selten zu gesuchten Abweichungeu verleiten ließ.

Was aber ist es wohl dann, was bei all diesen Mängeln den Dramen Alfieri's doch eine so große Wirkung und Bedeutung gab, daß man ihn nicht nur zu den ersten Dichtern seiner Nation, sondern zu den bedeutenderen tragischen Dichtern überhaupt stellen konnte? Es ist die Einsicht, die er, wenn auch gewiß nicht in das

Wesen des Tragischen, so doch in das des Dramatischen hatte. Alfieri's Sprache ist fast immer dramatisch, selbst wo sie rhetorisch wird; wie seine Scenen immer dramatisch bewegt erscheinen, selbst wo sie einen Stillstand der Handlung bedingen. Er kannte das Geheimniß der dramatischen Accente und Rhythmen, er besaß die Kunst, den Gedanken zum Ausdruck der Empfindung zu machen und in zusammenfassender Kürze die Gewalt des Ausdrucks zu finden, die in der außerordentlichen Erregbarkeit, in der wuchtigen Leidenschaftlichkeit seiner Natur und in der Energie seiner Willenskraft wurzelten. Leidenschaft und Willenskraft sind aber zwei der mächtigsten Hebel der tragischen Charakteristik und des hohen dramatischen Ausdrucks. Sie machen allein den tragischen Dichter zwar nicht, aber sie tragen außerordentlich dazu bei, ihn zu machen. Alfieri besaß sie in einem seltenen Grade. Sie täuschen, wie über die Enge und Kargheit seiner eigenen Natur, so über die der Gestalten, welche er schuf, und die er mit beiden ausstattete. Das, was die Schwäche seiner Tragödien bildet: die Armuth an Handlung, die Abstraction der Charakteristik, bildet auch ihre Stärke. Denn nur sie gestatteten ihm, seinen Gestalten die stylvolle Bedeutung zu geben, für welche bei einer reicheren Composition, bei einer größeren Mannichfaltigkeit der Beziehungen die Einseitigkeit und Kargheit seiner Natur, bei einer, wie Goethe es ausgedrückt hat, gewissen „Trockenheit der Einbildungskraft" nicht ausgereicht haben würde. Aber auch das, was man ihm noch poetisch als Schwäche und Fehler anrechnen muß, sein beschränktes Freiheitspathos, sein Tyrannenhaß, die ihn nicht selten zur einseitigen Auffassung der darzustellenden Begebenheiten und Charaktere, zu einer ganz ungleichen Vertheilung von Schatten und Licht verleiteten, hat ihm von seinen Landsleuten noch zum Vorzug angerechnet werden können. Alfieri ist der Apostel der italienischen Freiheit, des italienischen Patriotismus. Er hat vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur national-politischen Erhebung und Befreiung seines Vaterlandes beigetragen, obschon er nur politisches Pathos besaß, und kein eigentlicher politischer Charakter war. Die Einseitigkeit dieses Pathos war diesen Wirkungen nur förderlich. Alfieri sollte es noch erleben, daß ein großer Theil der monarchischen Staaten Italiens sich in Republiken verwandelte, doch gewann er kein sympathisches Verhältniß dazu, weil

es unter französischem Einfluß geschah und die Gewaltherrschaft der Fremden dahinter stand. Zur selben Zeit, da der Freiheitsgeist, welcher Alfieri's Werke durchweht, in der Nation erst tiefere Wurzeln zu schlagen begann, hatte in ihm der Begriff der nationalen Freiheit schon eine bedeutende Wandlung erfahren.

Wie groß der Umschwung war, der sich in Italien unter den Einwirkungen der französischen Revolution und ihrer kriegerischen Erfolge in den Geistern vollzog, läßt sich am besten an der Wandlung eines Mannes, wie Abate Monti, erkennen, der hierin als der vollständigste Gegensatz zu Alfieri erscheint.

Vincenzo Monti[1]) wurde am 19. Februar 1754[2]) bei Fusignano im Ferraresischen geboren. Seine erste Bildung empfing er im Seminar zu Faenza, wovon ihm der Name Abate verblieb, obschon er später den Stiftsanzug wieder ablegte. In Ferrara vollendete er seine Studien. 1778 nahm ihn der Cardinal Borghese mit sich nach Rom. Mit großer Erregbarkeit des Geistes und feinsinniger Anempfindung verband er ein ungewöhnliches poetisches Talent, welches er hauptsächlich unter dem Einflusse Vergil's und Dante's ausbildete. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte aus, so 1776 durch seine Visione d'Ezechiel und etwas später (1780) in Rom durch La belleza dell' universo, welches die Aufmerksamkeit des Duca Luigi Braschi Oresti, eines Neffen des Papstes Pius VI., erregte, der ihn als Privatsecretär in seine Dienste nahm. Hier schrieb er im Wetteifer mit Alfieri's Virginia und Antigone die Tragödien Aristodemo (1875) und Galeotta Manfredi. In welchem von Alfieri abweichenden Geiste, läßt sich aus seiner Bassvilliana erkennen, jenem berühmten Gedicht, welches die Ermordung des durch seine revolutionären Umtriebe mißliebigen französischen Gesandtschaftssecretärs Basseville durch den wider ihn aufgeregten Pöbel (13. Januar 1793) veranlaßte und in welchem er mit flammendem Eifer gegen den Geist der Revolution für das Königthum eintrat. Gleichwohl konnte derselbe Dichter

[1]) Seine Werke erschienen 1839 gesammelt in Mailand, 6 Bde. — Siehe über ihn Tipaldo, Biografie degli Ital. illustre etc. Ven. 1844.

[2]) Roux, Hist. de la littér. italienne contemp., Paris 1870, sagt den 17. Februar.

nur kurze Zeit später die von Begeisterung für die revolutionäre Freiheit überströmenden und gegen das Papstthum gerichteten Gedichte Il pericolo und La fantasma schreiben. Aus diesem veränderten Geiste ging auch seine dritte und bedeutendste Tragödie Cajo Gracco hervor, welche 1799 in Paris, wohin er sich nach der Schlacht bei Marengo vor den österreichisch-russischen Truppen geflüchtet hatte, entstand, nachdem er nur kurz vorher auch Suwarow wieder besungen hatte. Dieser leichten Erregbarkeit des Geistes und Wankelmüthigkeit des Charakters entspricht es ferner, daß er nur kurze Zeit später seine Muse in den Dienst des französischen Imperators stellte und nach der Rückkehr der Oesterreicher auch wieder diese als Befreier feierte, als reuiger Sünder in den Schoß der von ihm einst geschmähten römischen Kirche zurückkehrte und am 13. October 1828 zu Mailand unter ihren Segnungen starb. Auch hatte Monti ein deutliches Bewußtsein von all diesen Schwankungen und seiner Unzuverlässigkeit. „Ich schlage — schrieb er einmal an Cesarotti — die pindarische Saite für den Kaiser Napoleon jetzt an. Die Regierung hat es befohlen und ich muß gehorchen. Gott gebe, daß die Liebe zum Vaterlande mich nicht zu unmäßiger Freiheit der Gedanken verleite und ich dem Helden die gebührende Ehre gebe, ohne an der Bürgerpflicht zum Verräther zu werden. Ich gehe einen Weg, auf dem der Wunsch der Nation nur wenig mit der Politik übereinstimmt, und ich fürchte, mich in's Verderben zu stürzen. Der heilige Apollo stehe mir bei!"

Monti's allgemein poetisches Talent war ungleich stärker, als sein dramatisches. Besonders sein Aristodemo ist fast alles derartigen Interesses baar. Sein Galeotto Manfredi ist eine Eifersuchtstragödie, deren weiblicher Othello Matilda Bentivoglio und deren Jago Zambrino heißt. Indeß ist die Eifersucht hier nicht ohne Grund. Manfredi, der Gemahl Matilda's, liebt die schöne Elisa und Elisa erwidert diese Liebe, ohne daß anfangs beide von der Liebe des Anderen wissen. Zambrino wirft nun seine Eifersuchtssaat in das Herz der Matilda. Auch nachdem die Liebenden sich ihrer wechselseitigen Gefühle bewußt worden sind, zeigen sich beide zur Entsagung bereit. Es ist die Verblendung Matilda's, welche den tragischen Ausgang herbeiführt, dem Manfredi zum Opfer fällt. — In Cajo Gracco führt der Dichter seinen Helden

mit Umstellung der historischen Thatsachen unmittelbar, doch in sehr wirksamer Weise, in die Katastrophe ein, indem er den bereits um Macht und Ansehen gekommenen Gracco in demselben Augenblicke nach Rom zurückkehren läßt, in welchem sein Schwager Scipio Emiliano durch den Volkstribun Fulvio heimlich ermordet wird. Dieser Mord bietet für die Gegenpartei die Handhabe, um Gracco, der sich der Volksgunst wieder bemächtigt, auf's Neue zu stürzen. Besonders die auf dem Forum spielenden Scenen, auf welche wohl Shakespeare eingewirkt hat, sind von großer dramatischer Kraft und volksthümlichem Leben. Die an der Leiche Scipio's gehaltene Rede des Consuls Opimio bringt die Entscheidung. Gracco wird in das Schicksal des Fulvio verflochten. Seine Mutter Cornelia reicht ihm zuletzt selber den Dolch, um sich der Rache der Adelspartei zu entziehen. — Das Pathos dieser Tragödie ist ungleich wärmer, als das des Alfieri, allein es fehlt ihr die gedrungene Geschlossenheit des Aufbaus, die dessen tragische Dichtungen auszeichnet. Dagegen ist es nöthig, das Verdienst Monti's um die Reinheit der Sprache und das Stylvolle ihrer Behandlung noch zu betonen.

Von den Dichtern, welche in diesem Zeitraum unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's für die tragische Bühne der Italiener schrieben, sind die Gebrüder Pindemonte noch die bedeutendsten. Von ihnen ist für uns der ältere, 1751 zu Verona geborene Giovanni, der wichtigere, schon weil er der fruchtbarere ist. Es liegen von ihm nicht weniger als vie. Bände Tragödien vor, welche 1804 erschienen und von denen der letzte Band auch einen Discorso sul teatro enthält. Er empfing seine Erziehung im Collegio de' Nobili zu Parma, trat dann in den Staatsdienst, bekleidete von 1788—89 die Stelle eines Podesta zu Brescia und schloß sich später der revolutionären Partei an. Gleich seine erste Tragödie I baccanali, (1774), hatte einen großen Erfolg. Dieser blieb ihm bis an's Ende seiner dramatischen Laufbahn treu. Er vereinigte außergewöhnliches Bühnentalent mit dramatischer Kraft und wußte seine Stücke sehr geschickt mit den Interessen und Tendenzen der Zeit zu verbinden. Am freiesten geschah das in seiner Tragödie Adelino e Roberto, welche 1799 zuerst unter dem Namen L'atto di fede auf dem Theater zu Mailand mit dem außerordentlichsten Erfolge gegeben wurde. Sie war gegen die Priester und Priesterherrschaft gerichtet.

„Der Fehler des theatralisch wirksamen Stückes liegt — wie Klein es ausgedrückt hat — darin, daß ein historisch und tragisch angelegtes Drama in ein bürgerliches Familienschauspiel über- und in ein Spektakelstück ausgeht."

Der im Jahre 1753 zu Verona geborene Ippolito Pindemonte ist ungleich bedeutender in seinen lyrischen und epischen Dichtungen als durch seine dramatische Thätigkeit. Er studirte im Adelsstifte zu Modena, bildete sich dann noch weiter durch Reisen aus, lernte in Paris Alfieri persönlich kennen, und wurde von diesem für die Freiheitsideen der Zeit begeistert, wovon er jedoch später wieder zurückkam. Er übersetzte die Berenice des Racine und schrieb einen Arminio, dessen Held aber nicht der Befreier seines Vaterlandes, sondern vielmehr der sich die königliche Macht anmaßende Häuptling ist. Auch hier ist die fortgeschrittene Bühnentechnik die hervortretendste Eigenschaft, doch ist das zuweilen in's Rührende übergehende Pathos zugleich noch ein wärmeres, als das des Alfieridramas. Die Einflüsse germanischen Geistes machen sich hierin mit geltend, worauf der germanische Stoff auch schon hinweist.

XIV.
Die Tragödie des 19. Jahrhunderts.

Entstehung einer neuen aufklärenden, sentimentalen und romantischen Dichtung. — Begriff des Romantischen. — Gegensätze darin. — Entstehung einer italienischen Romantik. — Ugo Foscolo. — Die romantische Theorie: Giov. Torti und Ermes Visconti. — Politische Einflüsse. — Die revolutionäre Entwicklung des nationalen Geistes. — Die Mailänder literarischen Gruppen. Der Conciliatore und die Biblioteca italiana. — Silvio Pellico. — Alessandro Manzoni und das neue historische Drama. — Die Florentiner Schriftstellergruppe. — Giov. Batt. Niccolini. — Carlo Marenco. — Francesco Benedetti; der Herzog Ventignano; Franc. Salfi; Tedaldi Fores; Christoforis; Sabattini; Pieri. — Die neueste Entwicklung. Die classischen Nachahmer und Eklektiker: Paolo Giacometti; Bologna; Battaglia; Zamboni; Morelli; Barattini. — Das idyllische Drama des Leop. Marenco; das indische Drama des Gubernatis; das geistliche Drama des Gazzoletti und Cabianca. — Die philologisch-naturalistische Richtung: Das pedantisch-philologisch-historische Drama: Bettoli; Barrili; Salmini. — Die romantisch-naturalistischen Coloristen: Cavalotti und Cossa.

Die von England ausgehende sensualistische Philosophie, welche zunächst vorzüglich in Frankreich tiefere Wurzeln geschlagen, aber auch auf

alle übrigen europäischen Staaten allmählich ihren Einfluß ausgeübt hat, wirkte, indem sie die subjective Quelle aller menschlichen Erkenntniß und die subjective Bedeutung dieser letzteren immer mehr aufhellte, besonders fördernd auf die Entwicklung der Subjectivität der einzelnen Individuen ein. Diese Entwicklung mußte eine doppelte Richtung einschlagen, weil jene Einwirkung nicht auf das Gebiet des Verstandeslebens, an das jene Philosophie sich zunächst gewendet hatte, beschränkt blieb, sondern auch auf das des Gemüthes hinübergriff. Dies hatte zwei verschiedene Erscheinungen im Culturleben der Völker zur Folge: die Aufklärung und die Empfindsamkeit. Jene suchte die Subjectivität im Denken, diese die subjective Empfindung von jeder Fessel zu befreien und in ihr seit lange verkümmertes Recht einzusetzen. Sie hätten am liebsten keine anderen als die aus ihrer Natur fließenden Rechte mehr anerkannt. Diese beiden Richtungen machten sich natürlich auch auf dem Gebiete der Phantasie geltend, gingen aber hierbei mehr oder weniger in einander über. Wenn sie sich der Phantasie oft nur als Mittel zu ihren Zwecken bedienten, so suchte sich diese ihrer wohl auch zu ihrer eignen subjectiven Befreiung zu bemächtigen. Es trat so neben einer Poesie der Aufklärung, die immer einen tendenziösen Charakter hatte, eine Poesie der Empfindsamkeit und eine neue romantische Poesie hervor. Inzwischen bestand diese wie die romantische Poesie überhaupt keineswegs nur, wie man zuweilen zu glauben scheint, in der bloßen Regellosigkeit, in der bloßen Willkür der Phantasie, selbst wenn diese die geistvollste wäre, oder in bloßer Phantastik, sondern auch sie blieb, wie alle Poesie, den allgemeinsten Forderungen der Kunst unterworfen, d. h. sie hatte eben nicht blos die Phantasie, sondern zugleich Verstand und Gemüth, besonders aber das letzte, insofern es die eigentliche Quelle und Wurzel der Subjectivität des Geistes ist, zu befriedigen. Weder das Phantastische, noch das Wunderbare, sind daher an sich schon entscheidende Merkmale des Romantischen, das keineswegs erst zu dieser Zeit in's Leben trat, noch ein ausschließliches Product des modernen Geistes ist, sondern durch diesen nur eine andere Form, einen andern Inhalt erhielt, im Wesentlichen aber in der geistigen Natur der germanischen Völker wurzelt; sich aber natürlich um so reicher und bedeutender entfalten konnte, je mehr das subjective

Leben, aus dem es entsprang, zur Entwicklung gelangte. Wohl ist das Romantische vielfach mit dem Phantastischen und Wunderbaren verbunden, wohl mag beides in dieser Verbindung seine höchste Blüthe finden, doch ist diese Verbindung dem Romantischen ebensowenig nothwendig, als das Phantastische und Wunderbare von der klassischen Kunst und Dichtung ausgeschlossen sind. Aeschylos, Sophokles und Euripides haben sich des Wunderbaren so gut wie die romantischen Dichter bedient und Aristophanes hat es noch mit dem Phantastischen verbunden. Umgekehrt fehlt es der Dichtung, die man romantisch nennt, keineswegs an Werken, welche das Wunderbare und Phantastische von sich ausgeschlossen haben.

Der Begriff des Romantischen hat von der sogenannten Schule der Romantiker eine Einengung erfahren, welche im Widerspruch steht mit der Anwendung, welche sowohl im gewöhnlichen Leben, als von dem Literarhistoriker von diesem Begriffe gemacht wird. Dies hat zu einer Trübung und Unsicherheit desselben geführt, so daß er den Erscheinungen, von denen er ursprünglich abgeleitet worden, nicht mehr entspricht. Wenn man jedoch jedem Einzelnen das Recht zugestehen wollte, die Begriffe sich willkürlich auszulegen und anzuwenden, so würde zuletzt eine Verständigung gar nicht mehr möglich sein. Andrerseits wird man aber um die Fortbildung eines Begriffs auch wieder so lange bemüht sein müssen, bis er alle unter ihn fallenden Erscheinungen vollständig umfaßt. Wer unter dem Romantischen nur das Wunderbare und Phantastische versteht, wer dieses zum unerläßlichen Merkmal desselben macht, wird eine Menge Erscheinungen davon ausschließen, die man im gewöhnlichen Leben wie in den wissenschaftlichen Werken mit diesem Namen bezeichnet und die insbesondere *nicht* unter den Begriff des Classischen fallen.

Das Wunderbare und das Phantastische gehören nur insofern in das Gebiet des Romantischen, als ihre Erscheinungen zugleich auf das Gemüth bezogen sind und eine befreiende Wirkung auf dieses ausüben. Weil aber erst dieses letztere ein entscheidendes Merkmal dafür ist, wird auch jede andere Darstellung, welche die Phantasie in lebhafter Weise in's Spiel setzt, erst dadurch romantisch werden, daß sie ebenfalls in solcher Art auf das Gemüth wirkt. Daher Shakespeare und Calderon, welche dies überall thun, selbst da noch

romantische Dichter bleiben, wo sie das Wunderbare von ihrer Darstellung ausschließen, wie z. B. ersterer in Heinrich IV. Nur deshalb können Manzoni und selbst Victor Hugo mit zu den romantischen Dichtern gerechnet werden. Aus gleichem Grunde wird man aber auch Goethe's Götz von Berlichingen und Schiller's Räuber schon zu den romantischen Dichtungen zählen müssen. Es ist daher unrichtig, zu glauben, daß die katholisirende und die mittelalterliche Tendenz ein entscheidendes Merkmal für das Romantische sei. Allerdings entlehnt die Romantik ihre Stoffe mit Vorliebe dem Mittelalter, weil in diesem der romantische Geist vielfach lebendig war und die Ferne der Zeit der Phantasie ein freieres Spiel gestattet, indem sie dieselbe den bindenden Bedingungen der eignen Zeit enthebt. Die Ferne, daher auch das Jenseit, ist der romantischen Darstellung, welche die Phantasie gern durch einen größeren Reichthum der Beziehungen in's Spiel setzt, überhaupt günstig, weil sie gleichsam eine unendliche Perspective in diese eröffnet, im Gegensatz zu der classischen Darstellungsweise, die ihren Gegenstand nicht in der Mannigfaltigkeit seiner Beziehungen, also nicht stimmungsvoll oder malerisch, sondern so viel als möglich von dieser Beziehung losgelöst, frei und ohne Hintergrund, nur um seiner selbst willen, d. i. also plastisch, darzustellen liebt. Der Glaube muß im Romantischen natürlich eine große Rolle spielen, doch nur insofern er eine der mächtigsten Erscheinungen des Gemüthslebens ist. Gleichwohl ist grade der orthodoxe Kirchenglaube für die Entwicklung des Romantischen mehr eine Fessel als ein Hebel gewesen, weil dessen Satzungen der freien Entfaltung der Subjectivität des Geistes hinderlich sind, daher auch die Wirkungen der katholischen Romantik des spanischen Dramas weit kühlere, engere, stimmungslosere sind, als die des romantischen Dramas des protestantischen Shakespeare. Jenes erscheint minder tief und minder mannigfaltig auf das Gemüth als dieses bezogen, es eröffnet daher eine ungleich geringere Perspective der Beziehungen, wodurch es auch minder stimmungsvoll ist. Hiermit stimmt überein, daß es nicht die spanische Dichtung war, welche in Frankreich, Italien und Deutschland trotz ihrem langen Einfluß auf diese Länder daselbst eine eigene, nationale romantische Dichtung in's Leben rief, sondern dies erst der germanischen, nordischen, und ganz besonders der Shakespeare'schen

Dichtung vorbehalten geblieben ist. Wohl haben die Spanier später ebenfalls auf die sogenannte romantische Schule einen großen Einfluß mit ausgeübt, doch außer, daß diese Schule schon eine Romantik in Deutschland vorfand, waren die Einwirkungen Shakespeare's auf sie auch immer noch größere. Ja der bedeutendste Dramatiker dieser Schule, Kleist, erscheint von den Spaniern nur wenig beeinflußt.

Beruht demnach die Romantik wesentlich auf der Entwicklung des subjectiven Geistes in seiner Totalität, mit besonderer Beziehung der Phantasie auf das Gemüth, so wird sie auch ebenso verschiedene Formen annehmen können, als dies der verschiedenen Natur der geistigen Subjectivität einer Zeit, eines Volkes, ja ihrer Individuen entspricht. Woraus sich erklärt, daß die Romantik einer und derselben Zeit bei verschiedenen Völkern und Nationen eine wesentlich andere Gestalt gewinnen konnte, wie zu Ausgang des 16. Jahrhunderts die katholische, noch unmittelbar dem Geiste des Mittelalters entsprungene Romantik der Spanier, und die protestantische, dem Geiste des Mittelalters völlig abgewendete Romantik der Engländer. Daher es auch wieder nicht Wunder nehmen kann, zwei Jahrhunderte später zu sehen, daß die Romantik der Deutschen und Italiener gleichzeitig ganz entgegengesetzte Erscheinungen darbot, daß sie dort in den Werken der sogenannten romantischen Schule zum Theil eine katholisirende, dem Geiste des Mittelalters zugewandte Richtung nahm, hier dagegen zum Theil einen revolutionären, ganz nur vom Geiste der Neuzeit bewegten Charakter gewann. Eben so erklärlich ist es nun auch, daß sowohl hier wie dort in den Erscheinungen der Romantik wieder individuelle Gegensätze und durch sie bedingte Richtungen hervortreten.

Die italienische neue Romantik wird gewöhnlich auf die Uebersetzung des Ossian von Cesarotti zurückgeführt, Ugo Foscolo aber als derjenige bezeichnet, in dem sie zuerst eine nationale Bedeutung gewann.

Ugo Foscolo [1]) ward am 26. Januar 1776 auf der Insel

---

[1]) Giuseppe Pecchio, Vita di Ugo Foscolo, Lugano 1833. — Carrer, vita etc. Ven. 1842. — Prose e poesie edite e inedite di Ugo Foscolo. Ven. 1842, sowie später Fir. 1851, und Mil. 1875. Siehe auch Klein, a. a. O. VII. S. 88.

Zante, wo sein Vater, den er sehr zeitig verlor, venetianischer Gouverneur war, geboren. Er genoß seine Bildung zuerst in Spalato, später bezog er die Universität zu Padua, wo Cesarotti zu seinen Lehrern gehörte. Sein feuriger Geist sog mit Begier die romantische Welt Ossian's, nicht minder aber auch die in der Zeit liegenden patriotischen und revolutionären Ideen in sich ein. Wie die meisten von diesen ergriffenen Jünglinge seiner Nation sah er zunächst in Napoleon nur den Landsmann und den Befreier Italiens, als welchen er ihn auch in einer Ode besang. Zu dieser Zeit war er auch mit dem damals gleichgesinnten Monti befreundet, mit dem er jedoch später zerfiel, obschon auch er eine geistige Metamorphose durchlief. Die Abtretung Venedigs an Oesterreich machte ihn zu einem erbitterten Gegner des Corsen. Er schrieb nicht nur, er kämpfte auch mit den Waffen für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes. Nach der Schlacht von Marengo trat er aber aus der cisalpinischen Legion, in der er unter Massena gefochten. Inzwischen war er immer zugleich poetisch thätig gewesen. Schon 1796 hatte er seine Lettere di due amanti unabhängig von Goethe's Werther, unmittelbar aus eignen, dem Goethe'schen Verhältnisse zu Charlotte Kestner außerordentlich ähnlichen Erlebnissen, geschrieben. Den Goethe'schen Werther las er erst später. Doch veranlaßte ihn dieser zu einer Ueberarbeitung des Romans, der erst jetzt die Briefform gewann und 1802 unter dem Titel Ultime lettere di Jacopo Ortis [1]) im Drucke erschien. Der Erfolg war ein sensationeller. Foscolo führte damit die weltschmerzliche Stimmung ein, in der sich die schöngeistige italienische Literatur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe bewegte und sich wohl selber beliebäugelte. Sie wurde durch sein berühmtes Gedicht I sepolcri (1807) noch weiter gefördert. Es war von Gray's „Elegie auf einem Kirchhofe" angeregt worden, nachdem ihn Ippolito Pindemonte mit einem ähnlichen Gedicht schon vorausgegangen war. In diesen Gedichten, in seinem Inno alle Grazie (1810), in seiner Antrittsrede Dell' origine e dell' uffizio delle Letteratura, als Universitätsprofessor zu Pavia (eine Stellung, in die er 1808 eintrat, die er aber noch in demselben Jahre wieder aufgeben mußte, weil die

---

[1]) Deutsch von Lautsch 2. A. Leipzig 1847, und Seubert, ebendas. 1870.

Lehrstühle der Poesie und Beredsamkeit zu Pavia, Padua und Bologna aufgehoben wurden), nicht aber in seinen Dramen Ajace (1811) Tieste und Ricciarda (1813) liegt die Stärke und Bedeutung dieses Dichters.

Die Wiederherstellung der österreichischen Herrschaft in Italien nöthigte denselben zur Flucht; zuerst nach der Schweiz, dann nach England. Schon immer hatte er sein Leben zwischen poetischer und patriotischer Thätigkeit, und zwischen Lebens- und Sinnengenuß getheilt. In England wurde er in den Strudel der großen Welt und durch ihn mehr und mehr in letzteren gerissen. Seine Productivität fing an, sich zu erschöpfen, und doch drängte ihn das Bedürfniß immer mehr zu ihr hin. Auf eine kurze Zeit des Glanzes, folgte eine andre der Entbehrung. Doch nahm sich die englische Aristokratie endlich doch wieder ihres Schoßkindes an. Am 10. October 1827, nach längerer Kränklichkeit, in Turnham Green bei London beschloß dieser Dichter sein Leben.

Als Dramatiker stand Foscolo unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's, jedoch herrschte der des ersteren bei ihm vor. Romantischer Geist machte sich nur entschiedener in seiner Ricciarda geltend, vielleicht schon mit unter der Einwirkung der Byron'schen Dichtung. Aber auch in ihr hielt er noch an der Einfachheit einer nur fünf Personen umfassenden Handlung fest. Das Romantische spricht sich darin vornehmlich in der grellen, doch stimmungsvollen Beleuchtung der Situation und in der verstärkten Affecterregung aus. Bruder-, Gatten-, Kindesmord, womöglich mit Blutschande verbunden, oder doch hart an sie streifend, sind die bevorzugten Themen der romantischen Dramen der Italiener. Die tragische Wirkung besteht hauptsächlich in der marternden Vorbereitung, in der quälerisch spannenden Verzögerung einer entsetzlichen Katastrophe, welche den Zuschauer zwischen Hoffnung und Furcht hin und her wirft. Zwischen den Haß zweier Brüder tritt hier die Liebe der Kinder, die aber jenem, wenn auch nur einseitig, zum Opfer fällt. Guelfo ersticht seine Tochter Ricciarda und, nachdem dies geschehen, sich selbst. Guido, der Geliebte Ricciarda's, kommt mit einer leichten Verwundung davon und hält es für klüger, am Leben zu bleiben.

Wichtiger als die unmittelbaren Einwirkungen Foscolo's auf

die Entwicklung der italienischen Tragödie war die mittelbare, welche er auf die Entwicklung einer romantischen Schule im Gegensatze zu der damals hauptsächlich durch Monti vertretenen classischen überhaupt ausübte. Im Jahre 1818 stellten zwei junge talentvolle Männer, Giovanni Torti und Ermes Visconti, eine Theorie des nationalen Romanticismus auf, welche von der Gegenpartei nicht ohne Anfechtung blieb, von einem ihrer geistvollsten Anhänger, Paride Zajatti jedoch, welcher der neuen Anschauungsweise zuneigte, auch eine umsichtige Würdigung erfuhr. Mailand wurde zunächst der literarische Mittelpunkt des Kampfes beider Parteien. Hier trat im Jahre 1819 das Journal Il conciliatore als Organ der romantischen Schule, dessen Begründer Silvio Pellico und dessen bedeutendste Mitarbeiter, unter anderen Manzoni, Romagnesi, Gioja, Pecchio, Sismondi, Ermes Visconti, Berchet waren, der schon 1816 begründeten Zeitschrift der classischen Partei, der Biblioteca italiana, deren Redacteur Acerbi war und zu deren Mitarbeitern, außer Monti, der Graf Perticari, der Cavaliere Londonio, Gherardini, Antonio Cesari und Zajatti gehörten. Diese literarischen Parteien standen aber schon deshalb in einem bestimmten Zusammenhange mit den geheimen politischen Gesellschaften, die damals über ganz Italien verbreitet waren, weil einzelne ihrer Mitglieder auch zu diesen gehörten. Der Sieg der Reaction war ein so vollständiger gewesen und ihre Herrschaft eine so strenge, daß der Patriotismus und der Freiheitstrieb zur Verschwörung getrieben wurden und eine öffentliche Aeußerung derselben nur noch im Gewande der poetischen Umkleidung möglich war. Was die Reaction in ihren Erfolgen begünstigt hatte, war der Umstand, daß nur die Kreise des Adels und der Gelehrten von den patriotischen und revolutionären Ideen bisher ergriffen worden, diese aber noch nicht in die Masse des Volkes gedrungen waren.

Von jenen Geheimbünden war der der Carbonari der weitaus bedeutendste. Er hatte ursprünglich eine mystisch-religiöse Grundlage. Nachdem er aber auch vom Papst und der Geistlichkeit mit verfolgt wurde, nahm er einen demokratischen, rationalistischen Charakter an, was einen Gegenbund in's Leben rief, der die Interessen des Papstthums verfocht und für die weltliche und geistliche Herrschaft der Kirche eintrat. Beide zerfielen wieder in be-

stimmte Parteien, welche theils durch die verschiedenen zwischen den gemäßigten und extremen Anschauungen liegenden Abstufungen, theils durch die Verschiedenheit der Interessen der verschiedenen Staaten Italiens hervorgerufen worden waren. Trotz der hierdurch bedingten Gegensätze kamen sie aber alle in dem Hasse gegen die Fremdherrschaft und in dem Verlangen, diese von sich abzuwerfen, überein.

Der Conciliatore wurde schon 1820 wieder unterdrückt und viele seiner Mitarbeiter wegen Verdachts hochverrätherischer Umtriebe eingezogen und zu mehr oder minder großen Strafen, zum Theil ganz unschuldig, verurtheilt. Von ihnen ist für die vorliegende Geschichte einzig Silvio Pellico von einiger Wichtigkeit.

Silvio Pellico[1]) wurde am 24. Juni 1789 zu Saluzzo geboren. Der verdiente Dichter Onorato Pellico war sein Vater. Politischen Verfolgungen zu entgehen, hatte sich dieser kurz nach der Geburt jenes Sohnes nach Pignerolles gewendet, wo Silvio seine erste Erziehung vom Abate Manarelli empfing. Silvio sog also schon früh freisinnige, patriotische Ideen ein, doch auch an religiösen Eindrücken fehlte es nicht. Ebensowenig an poetischen und zwar dramatischen Anregungen, da sein Vater es als einen fördernden Theil des Unterrichts seiner Söhne betrachtete, sie Bruchstücke von Schauspielen auswendig lernen zu lassen. Eine mächtige Anregung erhielt seine Phantasie durch die Geschichte der eisernen Maske, die zum Theil hier gespielt hatte und die ihm sein Vater gelegentlich eines Besuchs der Staatsgefängnisse erzählte. Schon mit 10 Jahren schrieb er eine Tragödie, deren Stoff der Cesarotti'schen Uebersetzung Ossian's entnommen war, die also ebenfalls schon sehr früh einen mächtigen Eindruck auf ihn ausgeübt hatte. Mit 16 Jahren wurde er von einem Verwandten für längere Zeit mit nach Lyon genommen, wo er sich literarischen Studien widmete. Nach vierjährigem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Mailand zurück, wohin sein Vater durch die politischen Veränderungen zurückgerufen worden war und eine Anstellung im Kriegs-

[1]) Chiala, Vita di Silv. Pellico (Fir. 1852). Giorgio Briano, Vita etc. (Torino 1854). Bourdon, Silv. Pellico sa vie et sa mort. 6. Edit. (Paris 1875). Opere di S. P. (Padua 1831, Turin 1837). Auch die Wagner'sche Ausgabe, Leipzig 1834, deutsch von Kannegießer.

ministerium erhalten hatte. Auch Silvio erhielt die Stelle eines Professors am Militärwaisenhause. Er trat jetzt in engen Verkehr mit Monti und Foscolo, die sich noch nicht gegnerisch gegenüber standen. Zu dieser Zeit sah er auf einem kleinen Theater die später so berühmte Schauspielerin Carlotta Marchionni als ein noch zartes und bleiches Mädchen spielen. Der Eindruck war gleichwohl so mächtig, daß er sich, wie er sagt, dabei Dante's Francesca da Rimini erinnert habe und ihm die Idee gekommen sei, diesen Stoff in einer Tragödie zu bearbeiten, deren Ruhm jene Darstellerin später durch ganz Italien trug. Ich glaube jedoch, daß Foscolo's Tieste wohl auch darauf eingewirkt hat, da seine Francesca zu diesem in einem gewissen Gegensatze steht. Auch Monti's Galeotto Manfredi enthält verwandte Verhältnisse.

Man erzählt eine Anekdote, nach welcher Pellico seine Francesca dem Foscolo zum Lesen gegeben und dieser ihm gerathen haben soll, sie in's Feuer zu werfen, wogegen eine andere Tragödie desselben, Laodicaea, von ihm sehr hoch gestellt worden sei. Pellico habe jedoch die letztere in's Feuer geworfen, die Francesca zu seinem ewigen Ruhm aber zur Aufführung gebracht. Pellico selbst widerspricht dieser Nachricht durch die ausdrückliche Erklärung, daß er nie eine Laodicaea geschrieben habe, wohl aber einen Laodamio, der aber Manuscript geblieben sei. Bei dem Grafen Porro Lambertenghi, in dessen Haus er inzwischen als Erzieher getreten war, lernte er allmählich die berühmtesten Männer der Zeit, Volta, Manzoni, Chioja, Lodovico di Breme, A. W. Schlegel, Thorwaldsen, Brougham, Davis und Byron, kennen. Besonders dieser übte auf ihn und seine Dramen eine tiefe und was die letzteren betrifft, eine wie ich glaube, verhängnißvolle Wirkung aus. 1819 trat Pellico, wie schon berührt, an die Spitze des Conciliatore. Schon vorher mußte er der Behörde aber verdächtig geworden sein, da man dem Erscheinen seiner zweiten Tragödie Eufemio da Messina große Schwierigkeiten in den Weg legte und allerlei gefährliche Beziehungen in ihr witterte. Der Druck wurde schließlich nur unter der Bedingung erlaubt, daß sie nie zur Aufführung gelangen dürfe. Pellico erklärt übrigens ausdrücklich, daß sowohl diese Dichtung, wie auch der Conte di Carmagnola Manzoni's keinerlei Einfluß von der Zeitschrift Il Conciliatore erfuhren, der überhaupt,

wie schon sein Name sagt, eine vermittelnde Tendenz hatte, und sich die Aufgabe stellte, den Glauben mit der Vernunft, das Schöne mit dem Wahren zu versöhnen. Am 13. October 1820 wurde Silvio Pellico unter nichtigem Vorwand gefänglich eingezogen und nachdem er zwei Jahre unter den Bleidächern Venedigs geschmachtet hatte, ohne genügenden Grund zum Tode verurtheilt; nur durch die Zwischenkunft der Kaiserin aber zu 15jähriger Haft auf dem Spielberge begnadigt, welche durch dieselbe Vermittlung noch abgekürzt und am 1. August 1830 aufgehoben ward.

Pellico hatte unter den Bleidächern Venedigs die beiden Tragödien Ester d'Engaddi und Iginia d'Asti, sowie 1823 auf dem Spielberge die Tragödie Leoniero da Dertona gedichtet. Auch einige Gesänge waren hier noch entstanden. Später schwieg seine Muse, doch nur, weil ihr auf's Grausamste alle Mittel, die Gedanken festzuhalten, entzogen wurden. Gleich nach seiner Befreiung veröffentlichte er jene beiden ersten Tragödien durch den Druck. 1832 folgte seine Leoniero, sowie Gismonda da Mendriso und Erodias; 1833 sein Tommaso Moro und I miei prigioni, deren Veröffentlichung ihm nur erst nach Ueberwindung der größten Schwierigkeiten bewilligt worden war. Man hatte die Gefahr dieses Buches geahnt, welches durch die einfache, aber darum um so ergreifendere Wahrheit der Schilderung gewiß nicht wenig zum Sturze der österreichischen Herrschaft in Italien beigetragen hat. 1834 veröffentlichte er noch sein Buch Dei doveri degli uomini und 1837 seine lyrischen Dichtungen. Von diesem Jahre an, in dem ihm der Tod die Mutter entriß, hat er kein Werk mehr veröffentlicht, obschon er in stiller Zurückgezogenheit noch zwei Dramen entwarf. Auch gerieth er bald in Vergessenheit. Der Ueberschätzung seiner Werke war nur zu bald eine zu große Unterschätzung gefolgt. Klein hatte Recht, sich dem absprechenden Urtheile Ruth's „Pellico war kein starker Geist und wäre ohne seine Prigioni wohl nie aus dem Dunkel der Unbedeutendheit herausgetreten", zu widersetzen. Die Thatsachen selbst widerlegen es. Pellico hatte schon vor seiner Verhaftung hierzu eine viel zu bedeutende Rolle gespielt. Wahr aber ist, daß er auch schon in seinem zweiten, vor dieser Katastrophe geschriebenen Drama weit hinter seinem ersten zurückblieb. Hauptsächlich aber doch deshalb, weil er darin eine andere und

falsche Richtung einschlug, das Bedeutende im Ungeheuren suchte und dabei seine poetische und dramatische Kraft allerdings überspannte. Doch wenn auch von all seinen Dramen nur die einzige Francesca da Rimini eine Dauer verdient, so ist sie doch allein schon genug, ihm eine Stelle unter den tragischen Dichtern der Italiener zu sichern. Sie ist besonders dadurch ausgezeichnet, daß sie fast alle vor ihm geschriebenen Tragödien derselben an Wärme und Schönheitsgefühl übertrifft.

Pellico folgte hier, wie in seinem Eufemio und seiner Ester in der äußern Form noch den von Alfieri gegebenen Mustern. Erst seine späteren Stücke, vielleicht angeregt von Manzoni, wurden figurenreicher. Aber die Abstraction Alfieri's ist in seiner Francesca verschwunden. Hier ist alles von warmem Leben erfüllt, von dem der sinnliche Reiz nicht ausgeschlossen, wohl aber geadelt ist. Es sind nur edlere Naturen, denen wir in diesem Stücke begegnen, dessen Tragik nur aus edleren Leidenschaften entwickelt ist. Besonders hat der Dichter seine Heldin zu heben gesucht, die mehr als Märtyrerin der Liebe, denn als Verbrecherin an den Gesetzen der Ehe und Keuschheit untergeht. Ihre Schuld besteht ursprünglich nur darin, daß sie auf Wunsch ihres Vaters mit einer, wie sie glaubt, ungekannten und unerwiderten Liebe im Herzen, einem zwar von ihr hochgeachteten aber ungeliebten Manne die Hand gereicht hat. Dies wird noch dadurch gemildert, daß sie jene Liebe zu fliehen hatte, weil der Geliebte ihren Bruder im Kampfe erschlug und sie dieselbe in den Pflichten der Ehe allmählich ganz zu ersticken gehofft. Grade dies wird aber verhängnißvoll, weil der Geliebte der Bruder ihres Gatten ist, und obschon bei ihrer Vermählung noch fern, mit der leidenschaftlichsten Liebe für sie im Herzen, in das Haus des letzteren zurückgekehrt, um sie dort ungeahnt als Gattin desselben zu finden. Jetzt wird der innere Kampf auch noch zu einem äußeren für sie, in dem sie erliegt, insofern sie dem Geliebten das Gefühl ihres Herzens endlich gesteht, zwar zur Entsagung bereit ist, aber das über sie hereinbrechende Verhängniß nicht mehr abzuwenden vermag. Ohne von ihrer weiblichen Reinheit und Würde verloren zu haben, geht sie darin mit dem Geliebten nun unter.

Ich weiß sehr wohl, daß auch dieses Stück, besonders neuer-

dings von Roux [1]), große Angriffe erfahren hat. Die Gründe erscheinen mir in der Hauptsache aber wenig stichhaltig. Letzterer führt die Schwächlichkeit desselben hauptsächlich auf die geringe Schuld der Francesca und das Ungenügende des Eifersuchtsmotivs zurück. Herrn Roux war es nun einmal mit dem nur geistigen Ehebruch nicht genug, der flagrante körperliche Ehebruch erschien ihm als der einzige vollgültige Beweis einer leidenschaftlichen, zu einem tragischen Ausgang qualificirten Liebe, und als das unerläßliche Motiv zu einer genügend berechtigten Eifersucht. Er hat wahrscheinlich vergessen, was Shakespeare, der größte Ergründer des menschlichen Herzens und der gewaltigste Darsteller tragischer Leidenschaft, seinem Othello, dessen Weib doch ganz unschuldig, sagen läßt:

Lieber Kröte sein
Und von den Dünsten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Wesen
Für andre sei.

Was mich betrifft, so finde ich die Art, wie Pellico seine Fabel exponirt, wie er durch seine vier Personen und ihr wechselseitiges Aufeinanderwirken eine ebenso lebendige wie spannende Handlung entwickelt hat, sehr zu loben. Nur muß ich einräumen, daß selbst schon in diesem Stücke der Dichter zuweilen in den Mitteln, welche er anwendet, um jene Spannung hervorzubringen, zu weit geht und besonders in den Scenen Francesca's spitzfindig wird und ermüdet, oder dabei bis an's Quälerische streift. Dies tritt in den späteren Arbeiten des Dichters aber weit greller hervor. Hier, wo das Gewicht noch mehr auf den inneren, als auf den äußeren Conflict seiner zwischen zwei Empfindungen getheilten Helden und Heldinnen gelegt erscheint, sind die Situationen meist ganz darauf zugespitzt, diesen Kampf sowohl für sie, wie für den Zuschauer zu einem marternd zwischen Furcht und Hoffnung auf- und abschwankenden zu machen. Schon in seinem Eufemio da Messina tritt auf diese Weise das Peinliche, Gräßliche mehr als wünschenswerth an die Stelle des Erhabenen und Schönen. Noch mehr aber ist es in seiner Ester d'Engaddi der Fall, einer Eifersuchtstragödie,

[1]) Andrée Roux, Histoire de la Littérature italienne contemporaine. Paris 1870. p. 209.

auf welche Shakespeare's Othello eingewirkt haben dürfte. Bedeutende einzelne Züge fehlen aber auch hier nicht.

Es wäre kein Wunder gewesen, wenn eine zehnjährige qualvolle Gefangenschaft die Kraft des Dichters gebeugt, ja gebrochen hätte. Seine Rückkehr zur strenggläubigen Kirchlichkeit ist jedoch kein Ergebniß dieser Einwirkungen. Schon vorher hatte der Dichter sehnsüchtig nach der Wohlthat des Glaubens gestrebt und dieser Kampf scheint noch früher beendet gewesen zu sein, als da er die Bleidächer Venedigs bezog, wo er aus freien Antrieben an der Bekehrung seiner Mitgefangenen arbeitete. Das Streben nach Kirchlichkeit lag in Italien überhaupt in der Zeit. Selbst der Carbonarismus hatte ja ursprünglich, wie wir gesehen, eine religiöse Grundlage. Viel trug hierzu bei, daß die Kirche als Verbündete in der Bekämpfung der Fremdherrschaft angesehen werden konnte. Trotz des übrigen Gegensatzes der Parteien blieben also immer Berührungspunkte noch übrig. Man braucht sich nur des Freundschaftsverhältnisses Pellico's mit Männern wie Monti und Foscolo zu erinnern, um sich zu vergegenwärtigen, daß er hierin den widersprechendsten Einflüssen ausgesetzt war. Auch ohne die Einwirkungen einer körperlich und geistig aufreibenden Gefangenschaft, sehen wir in dieser Zeit sich ähnliche Wandlungen vollziehen, wofür der nächste Gegenstand dieser Betrachtung ein bedeutendes Beispiel ist,

Alessandro Manzoni[1]), am 7. März 1785 zu Mailand geboren, entstammt einer alten Grafenfamilie. Seine Mutter war eine Tochter des berühmten Rechtslehrers Beccaria. In Mailand und Pavia empfing er seine wissenschaftliche Ausbildung. Dem Grafentitel entsagte er, als der Kaiser von Oesterreich den lombardischen Adel aufforderte, sich bei Verlust der Geburtsrechte in ein ausgelegtes Adelsbuch einzutragen. Alfieri übte auf ihn einen außerordentlichen Eindruck aus. Nichtsdestoweniger sollte grade er mit der von diesem aufgestellten dramatischen Form völlig brechen. Aber auch Monti, mit dem er bis zu dessen Tode in freundschaftlichem Verkehre blieb, war nicht ohne Einfluß auf ihn. In Paris

[1]) Charles Didier, Poètes et Romanciers de l'Italie. Revue des deux mondes, 1834. — Sauer, A. Manzoni. Prag 1872. — Fenini, Manzoni e Guerazzi. — Mil. 1875. Amedée Roux, a. a. O. — Opere di Manzoni. Firenze 1828.

trat er in intime Beziehungen zu Fauriel. Als Dichter machte er sich zuerst durch eine seiner Mutter gewidmete Ode auf den Tod seines Pflegevaters, den Grafen Imbonati, bekannt (1806). Ihr folgte 1807 die Dichtung Urania. Seinen Ruf begründete er aber erst durch seine Inni sacri (1813). Freisinnig, freidenkend, ein Anhänger der Voltaire'schen Lebensansichten, wie er bis dahin war, hatte er sich 1808 mit einer Protestantin, der Tochter des Genfer Bankiers Blondel vermählt. Nachdem aber diese zur katholischen Kirche übergetreten war, wußte sie auch ihn noch ganz für diese, den katholischen Glauben und das Papstthum zu gewinnen, dessen eifrigster Vertreter er hinfort war. Aus dieser veränderten Stimmung flossen nun auch jene Inni sacri. Doch war sie für ihn kein Hinderniß, sich mit den patriotischen Geistern des Conciliatore zu verbinden, noch war es für ihn diese Verbindung wieder, gleichzeitig mit seinen Osservazioni sulla morale cattolica (Mil. 1819) hervorzutreten, in denen er Sismondi's Angriffe auf die Moral der katholischen Kirche bekämpfte.

Auf die Stoffwahl und die Behandlung seiner ersten Tragödie scheinen weder seine politischen, noch seine religiösen Anschauungen Einfluß gehabt zu haben, wohl aber die Dichtung des Auslandes, vornehmlich Goethe's. Nichts muß an seinen beiden Tragödien, besonders dem Carmagnola, mehr befremden, als die politische Indifferenz, die Abwesenheit jeder Beziehung zur Zeit und zum eignen Leben. Selbst in die Adelchi trägt man die kirchliche Tendenz mehr noch hinein, als sie frei aus ihnen hervortritt. Die Geistlichkeit erscheint dazu doch in einem zu zweifelhaften Lichte darin. Ohne dem poetischen Werth dieser Dramen zu nahe treten zu wollen, glaube ich überhaupt, daß sie mehr aus theoretischen, als aus unmittelbar poetischen Antrieben von ihm geschrieben wurden. Jedenfalls wollte Manzoni, wie er ja selbst in der Prefazione zu dem seinem Freunde Fauriel gewidmeten Carmagnola sagt, durch sie beweisen, daß die absolute Forderung der Einheit der Zeit und des Orts ein durch nichts gerechtfertigtes Vorurtheil sei, und die Durchbrechung dieser eigensinnigen Schranke überall nicht nur erlaubt, sondern geboten erscheine, wo dies der vollkommeneren Darstellung des dichterischen Gegenstandes diene und zu vollkommenerer Erreichung der damit verbundenen dichterischen Absichten führe. Zugleich

aber wollte er damit die Behauptungen Bossuet's, Rousseau's und ihrer Nachfolger widerlegen, daß es unmöglich sei, ein Schauspiel zu schreiben, welches nicht entweder sittenlos und hierdurch verderblich, oder langweilig wäre.

Manzoni brach mit der Form des Alfieri'schen Dramas, indem er das seine figurenreicher machte und die durch die Einheit der Zeit und des Orts gezogenen Schranken niederriß, um ihm eine freiere, der Natur und Wahrheit entsprechendere Bewegung zu geben. Romantisch wurde sein Drama fast lediglich hierdurch; wogegen er dem Drama der Alten sich dadurch näherte, daß er, freilich in ganz veränderter Weise, den Chor wieder in dasselbe einführte: im Carmagnola nur, um eine zwischen den Scenen liegende große kriegerische Action poetisch und stimmungsvoll zu schildern, in den Adelchi, um der Stimmung eines durch die Handlung herbeigeführten Zustandes lyrischen Ausdruck zu geben.

Das Manzoni'sche Drama wurde von den Anhängern der romantischen Schule lebhaft begrüßt, von denen der classischen dagegen zwar achtungsvoll, doch scharf beurtheilt. Im Ganzen aber sah man darin eine ganz eigenartige Schöpfung, deren Bedeutung jedoch mehr in ihrem historischen, als in ihrem romantischen Charakter lag. „Mit Manzoni — sagt einer der Beurtheiler desselben, Giuseppe Mazzini, in seinem Essay Del drama storico — ward in Italien das historische Drama geboren.“ Dies ist jedoch nur in dem Sinne richtig, daß er sich nicht mehr begnügte, historische Gegenstände im Drama darzustellen, sondern dieselben im historischen Geiste ganz nur aus der Natur der von der Geschichte überlieferten Charaktere und aus den Zuständen ihrer Zeit zu entwickeln strebte. Gegen den Einwurf, daß, wie Aristoteles sagt, die Poesie philosophischer sei, als die Geschichte, würde Manzoni wohl geglaubt haben, sich verwahren zu können, doch ist nicht zu leugnen, daß der Poet in seinen Tragödien unter der historischen Treue gelitten hat und er diese gleichwohl nicht völlig befriedigte. Die Theilung seiner Personen in historische und in ideale hatte dagegen wohl kaum eine andere Bedeutung, als den Zuschauer über den Umfang der beobachteten historischen Treue aufzuklären.[1])

---

[1]) Auf Goethe's Einwurf scheint er diese Eintheilung bei seinen Adelchi auf-

Schon in seinen Adelchi tritt etwas wie kirchliche Tendenz hervor, entschiedener geschieht dies aber erst in seinem wohl unter dem Einflusse Walter Scott's entstandenen Roman, I promessi sposi (Mail. 1825 u. 26), welcher, wie seine Ode auf Napoleons Tod (1825), einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Konnte Luigi Settembrini doch sagen, daß in diesem Roman fast alles Gute nur auf Seiten der Geistlichkeit, alles Schlechte auf Seiten der Weltlichen zu finden sei. Dagegen herrscht über die Trefflichkeit der Sitten- und Charakterschilderung der darin dargestellten Zeit nur eine Stimme.

Im Jahre 1837 hatte sich Manzoni, nachdem ihm der Tod die erste Gattin entrissen, zum zweiten Male vermählt. Er lebte seitdem in stiller Zurückgezogenheit und nahm nur von fern Antheil an der politischen Erhebung seines Vaterlandes. Er wies zwar die Würde eines Senators des italienischen Königreichs nicht zurück, im Uebrigen war er jedoch in der letzten Zeit seines Lebens fast nur für die Herstellung der sprachlichen Einheit Italiens noch thätig. Er starb hochverehrt am 22. Mai 1873.

Die beiden Dramen Manzoni's haben lange eine Ueberschätzung erfahren. Wie es aber fast immer mit dieser ergeht, so schlug auch sie in ihr Gegentheil um. Goethe hat zu ersterer durch seine rückhaltlose Anerkennung (in seinem Aufsatz Il Conte di Carmagnola) viel beigetragen. Auch Fauriel setzte das Gewicht seines Namens mit dafür ein. Neuerdings hat sich besonders Klein diesem Urtheil entgegengeworfen, wie es aber nicht selten bei ihm der Fall, in seiner polternden Weise das Kind mit dem Bade verschüttet. Goethe beurtheilte die Dramen Manzoni's nach ihrer Eigenthümlichkeit, nach ihrem allgemeineren poetischen Werth. Klein prüfte sie, nach seiner Aufgabe, hauptsächlich auf ihren dramatischen Werth und Gehalt. Man wird Goethe fast in allen Einzelheiten seines Urtheils beipflichten können und doch mit Klein darin übereinstimmen müssen, daß jenen beiden Dramen zuletzt doch die „tragische Seite" fehlt, daß die darin in's Spiel gesetzten Motive keine rechte tragische Kraft und Tragweite haben, daß die darin aufgeworfenen Conflicte im Grunde doch keine tragischen zu nennen sind und endlich die Com-

---

gegeben zu haben, dafür theilt er die Personen derselben in Longobardi, Franchi und Latini.

position der dramatischen Structur, der dramatischen Geschlossenheit mehrfach ermangelt. Auch stimmen die meisten der heutigen italienischen Literaturgeschichtsschreiber darin überein, daß grade diejenigen Scenen, die Goethe im Grafen Carmagnola mit Recht für die schönsten hält, wie die Scene im Mailändischen Lager des 2. Actes und die Scene bei der Familie des Grafen im letzten Acte, für den Gang und Fortschritt der dramatischen Handlung von keiner essentiellen Bedeutung sind.

War es eine Gepflogenheit der damaligen italienischen Condottieri, einander so viel als möglich zu schonen und das Kriegsglück nicht bis auf's Aeußerste gegeneinander zu verfolgen, so spricht es nicht grade für die gepriesene Einsicht und Zweckmäßigkeit des venetianischen Staates, einem solchen Manne das Geschick desselben anzuvertrauen. Noch weniger scheint es aber dieser Zweckmäßigkeit zu entsprechen, Carmagnola, so wie es hier geschieht, in einem über jedes Maß der Gerechtigkeit und Klugheit hinausgehenden Weise zu strafen. Die Handlungsweise des venetianischen Senats erscheint bei Manzoni ebenso willkürlich, als heimtückisch und ungerecht. Geschichtlich dürfte es sich wohl kaum ganz so verhalten. Entweder war Carmagnola wirklich schuldiger, als Manzoni es annimmt, oder er schien dies dem Senate doch anfangs zu sein, der, wenn er sich bei der Untersuchung auch von dessen Unschuld überzeugt haben sollte, ihn, weil er hierin zu weit gegangen war, gleichwohl opfern zu müssen glaubte, um nicht einen erbitterten und gefährlichen Feind in ihm freizugeben. Möglicherweise hat sich in dieses gerichtliche Trauerspiel aber auch noch Privatrache gemischt.

Trotz dieser Einwürfe können die Dramen Manzoni's in Bezug auf Wahrheit und folgerichtige Entwicklung der Charaktere, auf einfachen Adel und angemessene Wahrheit des Ausdrucks sehr wohl als Muster dienen. Ihre Sprache ist — um mit Goethe's Worten zu reden — „frei, edel, voll und reich, nicht sententiös, aber durch große edle, aus dem Zustand herfließende Gedanken erhaben und erfreuend."

Ein anderer Centralpunkt des damaligen patriotischen und literarischen Lebens hatte sich aber inzwischen in Florenz noch gebildet. Hier vereinigte der Genfer J. G. Vissieux einen Kreis feuriger, gebildeter und gelehrter Männer um sich, welche zu ihrem Organ eine

seit 1821 daselbst gegründete Zeitung, Antologia, gemacht hatten, welche für nationale Einheit, für religiöse Toleranz und Aufklärung kämpfte, aber auch vor den Uebertreibungen des Romanticismus (besonders in einem Artikel Dubbj ai Romantici der Nr. 136 von Francesco Forti aus Pescia) warnte. Zu ihren Mitarbeitern gehörten Männer wie Giac. Leopardi, Gino Caponi, Sismondi, Cosimo Ridolfi, Alberto Nota, G. B. Niccolini, sowie einige Männer des Mailänder Kreises, z. B. Alessandro Manzoni und einige Ausländer wie Fauriel, Delavigne, Savigny, Hammer u. A. Von ihnen interessirt uns hier nur Niccolini.

Giov. Batt. Niccolini[1]), mütterlicherseits von dem berühmten Dichter Filicaja abstammend, wurde am 31. October 1785 in S. Giuliano bei Pisa geboren. Nach Florenz übersiedelt, empfing er hier seine erste Ausbildung. In Pisa studirte er Philosophie und Rechtswissenschaft, doch warf er sich bald auf die classische Literatur. Ugo Foscolo, welchen er schon um 1799 in Florenz persönlich kennen gelernt, und der ihm dauernd befreundet blieb, ihm auch einige seiner Gedichte gewidmet hatte, übte großen Einfluß auf die Entwicklung seines poetischen Talentes aus, welches sich zuerst in dem Gedicht La pietà cantica (1804) an die Oeffentlichkeit wagte. 1801 aber war er bereits zum Bibliothekar und Professor der Geschichte und Mythologie an der Florentiner Akademie der Künste ernannt worden. 1810 trat er mit seiner Tragödie Polissena hervor, welche von der Accademia della Crusca preisgekrönt wurde. Ihr folgten Ino e Temisto; Edipo; I sette a Tebe; Agamemno; Medea, die sich sämmtlich an Alfieri anlehnten, nur daß das kraftvolle Pathos derselben durch das Rührende eingeflochtener romantischer Liebesverhältnisse versetzt und abgeschwächt war. Das Jahr 1815 brachte dann ein, einen modernen, dem Drama Douglas des Engländers Home entlehnten Stoff behandelndes Trauerspiel, Matilda, das schon entschieden in die romantische Richtung einlenkte. 1819 erschien sein wahrscheinlich schon früher geschriebenes politisches

[1]) Vanucci, Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini. — Ch. de Mazade in seinem Essai der Revue des deux mondes. Nouv. Série. T. XI. 1845. — Ein Theil der Werke Niccolini's erschien in 3 Bd. Firenze 1831. Eine Gesammtausgabe Mil. 1862. 10 Bde.

Tendenzdrama Nabucco, welches jedoch niemals zur Aufführung kam, anonym zu London im Druck. Es behandelt die zwischen der Schlacht bei Leipzig bis zum Sturze Napoleon's liegenden Ereignisse in assyrischem Gewande. Niccolini's Bedeutung als Dramatiker gehört aber erst einer späteren Zeit an, da er gereifter und mit voller Wehr in die dramatische Arena eintreten konnte. Doch selbst noch in seinem Antonio Foscarini (1827), Giovanni Procida (1830), Lodovico Sforza (1834) rächte es sich, daß er mehr aus politischen Motiven, mehr aus dem Hasse eines glühenden Patriotismus, als aus poetischen, künstlerischen Antrieben dichtete. Sein übergreifendes, gewaltsames Pathos raubte ihm das Gefühl für die Fehler der Composition und Charakteristik, es riß ihn zuweilen zu Geschmacklosigkeiten hin, vor denen ihn künstlerisches Gefühl, künstlerische Besonnenheit bewahrt haben würden. Im Giovanni Procida konnte sein patriotischer Haß sich am freiesten ausleben. Die Darstellung desselben wurde daher sowohl von dem österreichischen, wie von dem französischen Gesandten gehindert. Besonders dieser nahm die Sache sehr ernst, so daß ihn der Oesterreicher lächelnd befragen konnte, warum er sich über eine Sache also ereifere, die zwar an Frankreich adressirt, aber doch nur an Oesterreich gerichtet sei. Niccolini's Hauptwerk war sein Arnaldo da Brescia (1835), das seinen Ruf und Ruhm erst wahrhaft begründete. Ihm folgten noch Rosmonda d'Inghilterra (1839), Filippo Strozzi (1843) sowie Mario e i Cimbri (1858), dessen Darstellung er aber nur dem Schauspieler Tommaso Salvini erlaubte. Er starb drei Jahre später, am 20. September 1861.

Niccolini war von dem Geiste Dante's, Machiavelli's, Alfieri's und Foscolo's berührt. Er hatte, wie Settembrini sagt, den seinen von seiner Mutter ererbt, die, wie er sie selbst geschildert hat, von einer über ihr Geschlecht hinausgehenden Leidenschaftlichkeit des Geistes war. „Er kämpfte mit offenem Visir gegen die Herrschaft der Fremden und der Geistlichkeit und als fast alle anderen Pio IX. Hymnen sangen, war er es allein, der von den Priestern das Geschenk der Freiheit nicht annehmen wollte." Allein dieser Geist tritt doch erst in seinen späteren Dramen hervor. Sein Procida ist am entschiedensten gegen die Fremdherrschaft, sein Arnaldo gegen die Herrschaft der Priester gerichtet. Gioberti gab vielleicht durch sein

1838 veröffentlichtes Buch Del sopronaturale und seine Introduzione allo studio delle filosofia (1840) dazu die Veranlassung, insofern er darin die Philosophie mit dem Katholicismus durch die ontthologische Methode zu versöhnen suchte und eine hierarchische Republik empfahl. Was hinter dieser Empfehlung sich barg, geht aus seinem 1843 erschienenen Primato morale e civile degli italiani hervor, in welchem die republikanische Idee schon zur Seite geschoben erscheint, um an ihre Stelle die Priesterherrschaft mit päpstlicher Spitze zu setzen. Im Filippo Strozzi stellt Niccolini seinen Landsleuten den Todeskampf der florentinischen Freiheit dar, unter der doppelten Vergewaltigung durch die Fremden unter Carl V. und durch den Papst und die Kirche.

Bei aller Bedeutung Niccolini's ist der eigentliche dramatische Werth seiner Tragödien doch zu gering und zu sehr nur auf tendenziöse Wirkung und theatralischen Effect berechnet, um näher auf sie eingehen zu können, zumal man bei Klein schon ausführliche Inhaltsanzeigen findet. Dieser stellt selbst noch des Dichters bedeutendstes Werk, den Arnaldo da Brescia, gegen die gleichnamige Tragödie des Marenco zurück.

Carlo Marenco da Ceva, zu Cassolo im Jahre 1800 geboren, doch nach demjenigen Orte benannt, in welchem er seine Erziehung empfing und der ihm das Bürgerrecht gab, studirte Rechtswissenschaft zu Turin und erhielt später das Amt eines Intendanturraths. Er machte sich um das italienische Schulwesen verdient und schrieb zwischen 1828—42 16 Trauerspiele, die 1839 bis 1844 in 4 Bänden zu Turin erschienen. Durch das Ritterkreuz des Civilordens ausgezeichnet, starb er am 26. September 1847 zu Savona. Nach seinem Tode gab G. Prati seine noch ungedruckten Dichtungen (Tragedie inedite, Fir. 1856) heraus. Marenco nahm hauptsächlich Manzoni zum Vorbild, besaß aber weder dessen Talent, noch dessen künstlerische Mäßigung und Besonnenheit. Das den italienischen Tragikern eigene Streben zum Gräßlichen, das auch bei Niccolini eine große Rolle spielt, tritt besonders auffällig bei ihm hervor. Die Literarhistoriker der Italiener geben von seinen Dramen der Pia de' Tolomei den Preis. Jedenfalls hat sie sich am längsten auf der Bühne derselben erhalten. Klein, der diesem Urtheil entgegentritt, gibt seinem Arnaldo da Brescia den Vorzug. Diese

Widerspruch verdächtigt sowohl den Werth des einen wie des anderen dieser beiden Dramen.

Von den vielen gleichzeitigen Tragikern der italienischen Bühne soll nur noch Francesco Benedetti, geb. 1785 zu Cortona, mit seinen drei Dramen: Druso (1815), Pelopea und Riccardo III. hervorgehoben werden. Settembrini stellt ihn sogar, aber doch wohl mit Unrecht, noch über Silvio Pellico. Auch Cesare della Valle, Herzog von Ventignano, mit seiner Medea, der Geschichtsschreiber Francesco Salfi mit seiner Virginia da Brescia Tebaldi Fores mit seiner Beatrice di Tenda, De Christoforis mit seinem Gianni Carraciolo, sowie Sabattini mit seiner Bianca Capello, und Giuf. Pieri mit seinem Ippolito e Dianora mögen Erwähnung finden.

Wie man auch über den dramatischen Werth der italienischen Tragödie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken möge, so ist doch soviel gewiß, daß sie zur Erweckung und Entwicklung des nationalen Geistes und zur Förderung der nationalen Einheit nicht unwesentlich beigetragen. Doch eben, weil sie fast ganz im Dienste des nationalen politischen Interesses stand und mehr auf dem, diesem zu Grunde liegenden, als auf wahrhaft poetisch-dramatischem Antriebe beruhte, so mußte nun, da die erstrebten Zwecke soweit erreicht waren, als sie mit den Mitteln des Dramas erreicht werden konnten, oder doch hierzu das Wort der poetischen Verhüllung nicht mehr bedurfte, die poetisch-dramatische Dürftigkeit dieser Tragödie immer sichtbarer werden. Hatte sie doch überhaupt auf der Bühne nur einen kärglichen Raum gewonnen, die ganz überschwemmt war von Uebersetzungen und Nachahmungen französischer Bühnenwerke, von denen neben den Lustspielen besonders die Auswüchse des romantischen Dramas, so wie die sensationellen Erzeugnisse des nun auch noch hervorgetretenen socialen Dramas favorisirt wurden. Dies alles konnte der nationalen Tragödie der Italiener keinen Aufschwung verleihen, die sich vielmehr zunächst in den von Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni und Niccolini angewiesenen und schon breit getretenen Bahnen in meist schwächlicher oder doch äußerlicher, jedenfalls nur eklektischer Weise weiter bewegte.

Unter den Ausnahmen hiervon gebührt der erste Platz dem Paolo Giacometti (geb. 19. März 1816 zu Nove Liguri) durch

seinen Sofocle. Sein Talent, welches ein überaus fruchtbares war, wurde von den Impresarien, in deren Diensten er stand, aber nach Kräften ausgebeutet, wodurch er zugleich zu einem unstäten Wanderleben verurtheilt wurde, welches seine Gesundheit und sein Leben zerrüttete. Er hat an 80 Tragödien und Lustspiele geschrieben, erstere zum Theil für die Ristori, für Salvini und Rossi. Sein erstes Stück war die Rosilda, mit der er 1836 als zwanzigjähriger Jüngling hervortrat. Sein Sofocle gehört zu seinen späteren Werken. Er erschien erst 1860 mit seiner Bianca Visconti. Auch eine Maria Antonietta (1870) hat er verfaßt. Der Sofocle stellt in würdiger und einfach ergreifender Weise den Dichtergreis im Kampf mit dem Undank und der Lieblosigkeit der Söhne dar. — Dem Giacometti zunächst stehen Domenico Bologna, welcher den Ruf, den er vorübergehend mit seiner Noema figlia di Caino errang, durch viele schlechte Melodramen wieder verdunkelte; Battaglia mit seiner Ueberarbeitung des Benedetti'schen Olgiato; der Triestiner Zamboni mit seiner Bianca della Porta; Stanislas Morelli mit seinem Arduino d'Ivrea, der als eine Arbeit voll Begeisterung, Phantasie und wirklichem dramatischen Leben gerühmt wird[1]), sowie Filippo Barattini (geb. 1824 in Filottrano) mit seinem Conte Ugo und seiner Stella. Neuerdings empfahlen sich noch durch eine gewisse Frische des Talents zwei jüngere Schriftsteller, der Florentiner Napoleone Giotti (sein Geburtsname ist Carlo Jouhaud (geb. 1823 zu Mailand) mit seiner Brunehilde, seiner Monaldesca und den Ugonotti; und Braccio Bracci mit seinem Strnensee, seiner Isabella Orsini und seinem Pier Luigi Farnese. Als Nachfolger und Nachahmer Niccolini's wurden sie spottweise die beiden Bastarde desselben genannt.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt Leopoldo, Graf von Marenco, Sohn des Carlo Marenco, ein, welcher am 8. Nov. 1831 zu Ceva geboren wurde. Nachdem er eine Reihe historischer, zum Theil von Schiller beeinflußter Dramen (Saffò, 1856, Piccarda Donati, 1858, eine bevorzugte Rolle der Ristori) geschrieben und große Hoffnungen damit erregt hatte, suchte er durch seine Celeste,

---

[1]) In der Hillebrand'schen Italia Bd. II. 1875. S. 216 in einem Essay von Yorick über das italienische Theater seit 1848.

La famiglia und Il falconiere di Pietra Ardena ein idyllisches Drama in's Leben zu rufen. Später kehrte er jedoch zum historischen Drama wieder zurück, wie in seinem Martino Lutero. Sein Beispiel fand Nachahmung. Auch gingen ihm andere Absonderlichkeiten zur Seite, so das indische Drama des Angelo de Gubernatis (Il re Nala, Il re Dasarata), sowie der Versuch Antonio Gazzoletti's in seinem San Paolo a Roma das geistliche Drama zu erneuern, dem Jacobo Cabianca mit seinem Il buon Angelo di Siena, welches die heilige Catharine verherrlicht, nachfolgte.

Die Popularisirung der Naturwissenschaft hatte den Sinn für Naturwahrheit, die Herrschaft der exacten wissenschaftlichen Methode den für Genauigkeit der historischen Detailstudien geweckt und geschärft. Dies blieb nicht ohne Einfluß auf die Poesie und das Drama. Die historische und die Naturwahrheit wurden das neue Evangelium der Kritik und darum auch der Poeten. Bei der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, mit der es zumeist ergriffen wurde, hat es bisher nur wenig bedeutendere Erscheinungen gezeitigt. Parmenio Bettoli, Antonio Giulio Barrili, Vittorio Salmini haben in dieser trockenen Manier geschrieben. Sie gehen im besten Falle nicht über mehr oder weniger geschmackvollen Eklekticismus hinaus. Inzwischen sind aber doch schon ein paar Talente hervorgetreten, welche das Studium der Natur und Geschichte nur als Mittel zum poetischen Zweck ergreifen, so daß es in der Ausführung gegen diesen verschwindet. Hier sind Pietro Cossa (geb. 1833 zu Rom) und Felice Cavallotti (geb. 1842 zu Mailand) zu nennen. Dieser hat besonders durch seinen Alcibiadèo (1874), jener durch seinen Nerone große Erfolge erzielt. Es sind zwar keine dramatischen Meisterwerke. Besonders der Alcibiadeo des Cavallotti, der schon (1872) mit seiner Agnese Aufsehen erregt hatte, hat mit seiner ungeheuren Masse von Figuren keine eigentlich dramatische Structur. Es ist eine chronologisch-epische Folge der einzelnen Begebenheiten seines Helden, aber die einzelne Scene ist meist von dramatischem Leben. Dabei ist es ein Werk voll Phantasie, Schönheitsgefühl, Kraft der Farbe, eigenthümlicher Gestaltungskraft und freiem sinnlichen Reiz. Bedeutender und origineller noch in der Auffassung ist das Werk Cossa's, der eine ganze

Reihe historischer Dramen geschrieben, von denen besonders sein Plauto e il suo secolo und Cola di Rienzi viel Beifall gefunden. „Aeußerst selten — sagt Yorick in dem schon oben erwähnten Aufsatze der Italia — vielleicht noch nie wurde ein dramatischer Charakter mit größerer Lebhaftigkeit der Farbe und mehr Wahrheit auf der italienischen Bühne geschildert wie der Nero des Cossa. Unter dem Flittergolde eines hochtrabenden rücksichtslosen Cynismus sieht man die Feigheit des Weichlings hervorblicken, unter der rosigen Schminke des Komödianten sieht man das bleiche Antlitz des von nächtlichen Phantasmen heimgesuchten Vergifters erblassen, aus allen Poren schwitzt ihm die Eitelkeit heraus, die Lüsternheit blitzt aus den Augen, wohl macht er Späße, aber während der beißende Witz knistert, hört man dahinter das dumpfe Geroll einer grausamen Verurtheilung, wohl singt er, aber seiner Verse Cadenz wird durch das Echo des goldenen Hauses in Trauergesang verwandelt.“ Cossa's Werk beruht auf der intimsten Kenntniß der philologischen Forschung, aber ihre bis in's kleinste benutzten Ergebnisse sind ganz in malerisch-poetische Wirkungen umgesetzt. Es ist ein Werk voller Farbe, von unheimlicher Pracht und sinnenkräftigem Reiz. Man würde es einem Gemälde Makart's vergleichen können, wenn es nicht doch von einem ernsteren moralphilosophischeren Geiste durchdrungen wäre. Die ganze Richtung läßt sich vielleicht als naturalistische Romantik mit philologischer Grundlage bezeichnen. Es ist ebenso möglich, daß wir in diesem Werke den Beginn eines Aufschwungs als den eines neuen Abweges zu sehen haben.

XV.

Das Lustspiel und die Bühne des 19. Jahrhunderts.

Giraud, Marchisio und Alberto Nota. — Augusto Bon. — Gherardi del Testa und Paolo Ferrari. — Luigi Suñer. — Das sociale Drama und das Proverb. — Die Dialektstücke des Vittorio Bersezio. — Das sozialistische Volksstück des Valentino Carrero. — Verfassung der Theater. Mangel einer Hauptstadt. Die Accademie Filodrammatici. Erster Versuch eines feststehenden Theaters in Turin. Wiederauflösung desselben. — Die Capo-comici des 18. und 19. Jahrhunderts. — Berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen: Augusto Bon, Carolina Internari, Anna Fioritta Pellandi, Demarini und Camillo Ferri, Carlotta Marchionni, Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Salvini und die Ristori.

Molière, Goldoni und Federici blieben in den ersten Decennien des 19. Jahrhunderts die hauptsächlichsten Vorbilder der italienischen Lustspieldichter. Sonst wirkten nächst Iffland und Kotzebue die Uebersetzungen der neueren französischen Lustspiele, besonders derjenigen Mercier's, Beaumarchais' und Picard's, noch auf sie ein. Von den vielen Schriftstellern, welche auf diese Weise sich für die komische Bühne thätig erwiesen, zeichnen sich Giraud, Nota und und Marchisio als die talentvollsten aus. Doch sind von ihnen die beiden ersten die weitaus bedeutenderen. Sie stehen in einem gewissen Gegensatz zu einander.

Giovanni Giraud[1]), einer französischen Grafenfamilie entstammend, wurde am 28. October 1776 zu Rom geboren. Seine Erziehung war, wie sein Vater, sehr streng. Ein pedantischer Hofmeister quälte ihn mit der lateinischen Grammatik. In den Freistunden sollte er sich am Lesen erbaulicher Schriften erholen. Nichtsdestoweniger traten bei ihm schon früh theatralische Neigungen hervor. Die Vorstellung eines musikalischen Intermezzo, welcher er in einem Kloster beiwohnte und bei der die Frauenrollen von Männern dargestellt wurden, übte einen so mächtigen Eindruck auf

[1]) Siehe das Vorwort zu seinen Commedie (Firenze 1828) 4 Bde. — Salfi, Saggio storico critico della commedia italiana. (Parigi 1829). — Klein VII. S. 532. — Roux, a. a. O. S. 106.

ihn aus, daß er zwanzig Nächte davon träumte. Ein Jahr später sah er von Schülern das Lustspiel: Il mondo della luna aufführen. Die Folge dieser Eindrücke war die Erlaubniß, sich während des Carnevals mit seinen Brüdern an Puppenspielen belustigen zu dürfen, in denen er bald excellirte. Der Tod seines Vaters gab diesen Neigungen freieren Spielraum. Er wurde der Held eines Liebhabertheaters. Auch versuchte er sich nun selbst in der Bühnenschriftstellerei. Zuerst in bloßer Nachahmung seiner Lieblingsdichter, bald aber auf Grund eigener Lebensbeobachtung. Das Stück, mit welchem er öffentlich debütirte, war L'onestà non si vince. Ihm folgten rasch mehrere andere, von denen Il prognosticante fanatico; La capricciosa confusa; L'ajo nell' imbarazzo; Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore und La conversazione al bujo die vorzüglichsten sind[1]). Seine Erfolge waren so groß, daß Napoleon Bonaparte ihn 1809 zum Generalintendanten sämmtlicher Theater im Departement jenseits der Alpen ernannte, eine Stelle, die er 1814 wieder verlor, worauf er sich, wie es scheint, nach Toscana zurückzog. Die Jahre 1810—25 umfassen die Blüthezeit seines Talents und seiner theatralischen Wirksamkeit. Er starb 1834 zu Neapel.

In den Arbeiten Giraud's ist die französische Ader nicht zu verkennen. Auch hat er sich wohl mehr noch nach Molière, als nach Goldoni gebildet, sich dabei aber nur an des ersteren leichtere Arbeiten gehalten. Es war ihm immer mehr um das Komische der Situation, als um das der Charaktere zu thun, denen es zwar nicht an Schärfe einer auf glücklicher Lebensbeobachtung beruhenden Zeichnung, wohl aber an psychologischer Vertiefung gebricht. Der Reiz seiner Stücke besteht in einer anmuthenden Lustigkeit, die es nicht zu genau mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit nimmt und eine ähnliche Stimmung bei dem Zuschauer voraussetzt. Dies läßt sich sofort an seinem Prognosticante fanatico erkennen, in welchem der in die Mode gekommene Hang zur Physiognomik verspottet wird. Die Voraussetzung ist, daß die Tochter des von seinem physiognomischen Scharfblick überzeugten Grafen Gaudenzio Capotorto dem Sohne eines seiner Freunde versprochen worden ist, den weder

[1]) 1818 erschien auch noch ein Teatro domestico in 6 Bändchen von ihm.

er, noch Clarissa kennt, und den das Schicksal getroffen, im Kriege zu fallen. Der Capitän Emil de Volage erscheint als Ueberbringer dieser traurigen Nachricht. Der Auftrag ist peinlich, der Capitän stockt in der Rede — Gaudenzio mit seinem überlegenen Scharfblick bedarf aber nichts weiter — er durchschaut, daß es sich hier einzig um eine List handle. Volage ist für ihn der erwartete Schwiegersohn selbst, der seine Braut nur incognito sehen will. Er nimmt daher die Todesnachricht mit dem Lächeln des Einverständnisses auf. Clarissa, von ihrem Vater in's Vertrauen gezogen, verhält sich ebenfalls demgemäß gegen den überraschten Volage, der, da ihm alle seine Betheuerungen nichts nützen, sich endlich in die seltsame, aber seinem Herzen allmählich schmeichelnde Rolle ergibt. Dieses Verhältniß, ohnedies schon unhaltbar, wird aber plötzlich in ganz ungeahnter Weise bedroht. Volage hat schon früher ein Liebesverhältniß unterhalten, und seine Geliebte, die in seiner plötzlichen Abreise eine Flucht von ihr sah und seinen Spuren mit dem Hellblick der Eifersucht glücklich gefolgt ist, tritt nun plötzlich mit ihrem Anspruch dazwischen. Gaudenzio durchschaut aber auch hier wieder Alles. Er sieht auch hier wieder nichts als ein abgekartetes Spiel, die Treue seiner Tochter zu prüfen. Der endliche gütliche Ausgang des Stücks wird freilich nur dadurch herbeigeführt, daß Alle sich willig des Dichters Absichten fügen.

Ungleich glücklicher noch ist Giraud's L'Ajo nell' imbarazzo, ein Stück, das unter dem Namen: Der Hofmeister in tausend Aengsten[1]), auch auf deutschen Theatern Furore gemacht. Es ist immer möglich, daß Züge aus des Dichters strengem Leben im väterlichen Hause in dieses, sowohl was den Plan, wie die Ausführung betrifft, vorzügliche Lustspiel, Eingang gefunden. Jedenfalls ist es gegen den pedantischen Rigorismus der Erziehung gerichtet. Der Hofmeister Gregorio, ein ebenso ängstlicher wie gutmüthiger Pedant, ist von dem Marquis Antiquati, einem strengen, altväterischen Herrn, mit der Erziehung von dessen Sohne betraut worden, einem stillen, scheinbar kein Wässerchen trübenden Menschen. Da erfährt er plötzlich zu seinem Schrecken, daß dieser Duckmäuser

---

[1]) Von Theodor Hell im 2. Bändchen seines dramatischen Vergißmeinnichts übersetzt.

schon heimlich verheirathet und das Verhältniß nicht ohne Folgen geblieben ist, zu dessen Hehler, Schützer und Förderer er nun wider Willen auf Kosten seiner ganzen hofmeisterlichen Reputation gemacht werden soll. Die sich hieraus entwickelnden komischen Situationen sind ebenso glücklich wie die endliche Lösung. — Ueber Don Desiderio[1]) ist von Klein schon ausführlich berichtet worden. Der Dichter belächelt darin die vom Verstand im Stiche gelassene Gutherzigkeit, die, anstatt zu helfen, überall Unheil anrichtet. Er schießt jedoch in der Zeichnung dieses Charakters ebenso über das Ziel wie die Dienstfertigkeit dieses letzteren selbst. Wenn er den Don Desiderio als einen Mann schildert, der, weil er durch sein vorschnelles dienstfertiges Eingreifen eine Familie um eine reiche Erbschaft gebracht, ebenso dienstfertig sein ganzes eigenes Vermögen zum Ersatz bietet, so muß in dem Zuschauer die Frage entstehen, wie ein solcher Mann in seinem vorgerückten Alter wohl überhaupt noch irgend ein Vermögen besitzen könne? Die Anknüpfung der komischen Situationen an einen Trauerfall, vom Dichter auch schon in seinem Prognosticante fanatico beliebt und von den spanischen Lustspieldichtern ebenfalls vielfach angewendet, berührt grade hier etwas peinlich, obschon jener Trauerfall schließlich als eine bloße Täuschung erscheint. Sonst ist auch dieses Stück recht glücklich geführt. Besonders würde es die Lösung sein, wenn das Glück des wiedervereinigten Ehepaars eine etwas sicherere Dauer verspräche.

Entschieden schwächer, leichter und selten auf ein höheres Ziel als das eines Theaterschriftstellers im gewöhnlichen Sinne des Worts gerichtet, erscheint das Talent Stanislao Marchisio's[2]), obschon sich dieser auch in der Tragödie versuchte. Nach seiner eigenen Angabe müßte er 1778 in Turin geboren und nach einer anderen, die ihn im Alter von 80 Jahren sterben läßt, ebendaselbst 1858 gestorben sein. Seine Eltern waren zu arm, ihm eine akademische Bildung geben zu lassen. Er trat vielmehr in den Kaufmannsstand ein, dem er mit Selbstgefühl anhing, da es in einem seiner Briefe an den Buchhändler Antonio Bazzarini in Venedig (vom 24. Juli 1821) heißt, daß „sein ehrenwerther Beruf der Handel

[1]) Vom Grafen Baudissin in seinem „Italienischen Theater“ übersetzt.

[2]) Salfi, a. a. O. — Roux, a. a. O. — Klein, VII. S. 574.

sei und er nichts anderes sei und sein wolle, als Kaufmann.“ Doch auch seine Verbindung mit dem Theater war, wie es scheint, schon früh eine sehr innige, da er in der Vorrede zu seinen Opere teatrali[1]) sich rühmt, 1801 der erste Schauspieler der von einem der Turiner Theater gestifteten Accademia filodrammatica gewesen zu sein. Die ersten Aufführungen seiner Stücke fallen nach seinen eigenen Angaben (siehe Ausgabe seiner Stücke vom Jahre 1820) in die Zeit von 1798—1821. Für seine besten Stücke werden I cavalieri d'industria und La vera e la falsa amicizia gehalten. Das erste, ein Gaunerstück, voll Leben und Intrigue, behandelt die Geschichte des Don Rafaello in Gil Blas. Mit der Wahrscheinlichkeit steht der Dichter auf etwas gespanntem Fuße darin. Einfacher ist die Handlung des zweiten Stücks, deren Mittelpunkt eine thörichte Frau ist, die, ohne die eheliche Treue gröblich zu verletzen, sich doch durch allerlei Liebeleien hinreißen läßt und dabei das Vermögen ihres abwesenden Gatten verschwendet. Der moderne Odysseus kehrt grade noch im geeigneten Augenblicke zurück, um die eingenisteten Schmarotzer aus seinem Eigenthum jagen zu können. — Von Marchisio's La borsa findet man bei Klein ausführliche Inhaltsangabe. Er lobt die Bravour der Bühnentechnik dieses Stücks, das er, im Widerspruche mit Roux, den besten italienischen Lustspielen der Italiener zuzählen zu sollen glaubt.

Von ungleich tieferen poetischen Intentionen, besonders was die Charakteristik betrifft, ging Alberto Nota[2]), der zugleich fruchtbarste dieser drei Dichter, bei seiner dramatischen Thätigkeit aus. Er wurde ebenfalls zu Turin, im Jahr 1775, geboren und stammte aus angesehener Familie. Seine Mutter war die Schwester des damals in hohem Ansehen stehenden Botanikers Allione. Nach ihres Gatten frühem Tode in bedrängte Verhältnisse gerathen, sorgte sie nichtsdestoweniger auf's beste für ihres Sohnes Erziehung. Er genoß akademische Bildung, studirte dann Rechtswissenschaft, erwarb 1793 den Doctortitel und trat 1811 als Substitut des Procurators am kaiserlichen Tribunal zu Vercelli ein, eine Stelle, welche er 1814

---

[1]) Milano 1820. Es scheint nicht, daß er auch nach dieser Zeit für die Bühne noch thätig gewesen ist.

[2]) Salfi, a. a. O. — Klein, a. a. O. VII. S. 622. — Roux, a. a. O. S. 228.

gegen die des Secretärs und Bibliothekars des Prinzen von Carignan, späteren Königs Carl Albert I., vertauschte. Seit 1818 wieder in den Staatsdienst eingetreten, stieg er allmählich bis zum Amt eines Generalintendanten zu Casale und Cuneo empor. Nota war in erster Ehe mit einer Schauspielerin, Namens Adelaide, verheirathet. Sie war keine glückliche, und Salvi glaubt, daß diese Erfahrung seinem Geiste eine ernste Richtung gegeben habe. Später heirathete er die Tochter des berühmten Bildhauers Canova. Er starb 1847 in Turin. Kaum 10 Jahr alt, war er bereits mit Goldoni vertraut, der ihm hauptsächlichstes Vorbild blieb und dem er auch geistig verwandt war. Auf Molière wies ihn die Mutter hin. Zu dieser Zeit beschäftigte er sich viel mit Marionetten, und Salfi erzählt, daß er schon mit 10 Jahren seine ersten dramatischen Versuche gewagt. Noch mehr, als bei Goldoni, lag bei ihm die Stärke in der Charakteristik. Seinen Stücken fehlt es meist an spannender Kraft. Auch neigte er mehr noch als dieser dazu, seinen Lustspielen und deren Charakteren eine ernste Grundlage zu geben. Doch erreichte er ihn weder in der Erfindung, noch in der komischen Gestaltungskraft, übertraf ihn dagegen durch größere Reinheit und Eleganz der Sprache und geschmackvolleren Styl. Gleichwohl sagt Cantù[1]), daß es ihm noch ebenso an der Feinheit der Franzosen, wie an der Natürlichkeit der eigentlichen Volksstücke Goldoni's gefehlt habe. Die ersten Stücke des Dichters, welche zu öffentlicher Darstellung kamen, scheinen dem Rührdrama angehört zu haben und außer unter dem Einflusse Goldoni's, auch noch unter dem Federici's entstanden zu sein. Nur ein einziges derselben La duchessa de la Vallière (ein damals oft behandelter Stoff), welches 1805 geschrieben sein soll, hat sich auf der Bühne erhalten[2]). Doch sind noch viele der späteren Stücke von diesem Charakter, wie die Natalina; L'Alessina; La creola della Luigiana; Petrarca e Laura;

---

[1]) Storia della letteratura italiana. S. 495.

[2]) Seine Lustspiele erschienen gesammelt im Teatro comico di Alberto Nota. Torino 1842. 8 Bde. Bettinger gab eine Auswahl derselben mit Stücken des Grafen Giraud in französischer Uebersetzung heraus: Théâtre d'Alberto Nota et du comte Giraud. Paris 1839. Sie ist mit Anmerkungen Bayard's und einer Einleitung Scribe's versehen.

Torquato Tasso[1]). Das früheste der in die Sammlung aufgenommenen Stücke ist L'oppressore e l'oppresso (1800), das späteste Il diadema (1838). Seinen Ruf begründete er mit I primi passi al mal costume (1806), in welchem er die Sitten der höheren Stände seines Vaterlandes während der französischen Herrschaft schildert. Es handelt sich darin um die Versuchung, welcher die junge Gattin eines ehrenhaften und besonnenen höheren Beamten, durch die Versuchungskünste eines jungen französischen Officiers ausgesetzt ist, der gleichzeitig noch Beziehungen zu einer Kokette unterhält. Das kluge Verhalten des Gatten führt sie zum endlichen Siege. Die Vorzüge des Werkes liegen in der Feinheit der Charakterschilderung, in dem gewandten, eleganten Dialog und in den interessanten Zügen des Details, doch fehlt es auch hier, wie fast immer bei Nota, der Handlung an Spannung.

Von seinen übrigen Stücken mögen Il filosofo celibe; La donna ambiziosa; Il progrettista und La lusinghiera hervorgehoben werden. Il filosofo celibe (1803) ist auch den deutschen Bühnen durch Blum's Bearbeitung desselben unter dem Titel: „Ich bleibe ledig" bekannt geworden. Die Figur der verliebten Tante Eugenia, die eine ganz anders gerichtete Liebe auf sich deutet und unerschütterlich in diesem Irrthum beharrt, war schon damals nicht neu, allein sie ist hier zu besonders glücklicher Wirkung gebracht. Vortrefflich ist der ahnenstolze pedantische Landedelmann Ippolito charakterisirt, dem ein prächtiges Gegenstück in dem alten lebenslustigen Militär Franconi zur Seite gestellt worden, der, obschon Hagestolz, doch den Vertheidiger der Ehe gegen den filosofo celibe Dorvalli macht. Nach langem Widerstreben steht dieser auch endlich auf dem Punkte, der reizenden Carolina gegenüber sein Vorurtheil aufzugeben, als er die beschämende Entdeckung zu machen hat, daß diese gar nichts von ihm wissen will, weil sie ihr Herz bereits an einen Anderen vergeben. — Bayard hat besonders La donna ambiziosa sehr hoch gestellt. Klein und Roux sind aber nicht dieser Meinung. Jener findet darin den Ton zu gesucht und anspruchsvoll und die

---

[1]) Die letzten beiden, ebenso wie La duchessa de la Vallière, I primi passi al mal costume, L'oppressore e l'oppresso und das historische Lustspiel Il chirurgo e il Vicerè sind von Klein ausführlich besprochen worden.

Verwicklung durch die Häufung der Zwischenfälle allzu gekünstelt; dieser klagt besonders über die Unwahrscheinlichkeiten, auf denen die Entwicklung der Handlung beruht. — Die Lusinghiera ist der Capricciosa confusa des Giraud verwandt. In beiden handelt es sich um die leidenschaftliche Liebe eines jungen Mannes zu einer Kokette, in beiden begegnet man einem beschränkten Onkel, dessen Schwäche von dieser ausgenutzt wird. Allein in der reizenden Figur der Emilia, in deren Liebe der unglückliche Liebhaber hier einen Ersatz findet, zeigt sich eine besondere Erfindung des Dichters, und zwar eine seiner gelungensten, anziehendsten Schöpfungen. Ueber La fiera findet sich endlich eine ausführliche Mittheilung bei Roux, der sie sehr hoch stellt.

Von den gleichzeitig auftretenden Dichtern, die diesem jedoch alle sehr untergeordnet erscheinen, mögen nur Luigi Pellico (La crise del matrimonio), Giulio Genoino (Le nozze contro il testamento), Gaetano Barbieri (Il terno al lotto), und die beiden Theaterdirectoren Carlo Goldoni (La duchessa de la Vallière) und Augusto Bon hervorgehoben werden.

Augusto Bon wurde am 6. Juni 1788 in Venedig geboren. Er war von patrizischer Herkunft, aus der Familie Corner. Sein eigentlicher Name war Francesco Giorgio Mario Corner. Er vertauschte ihn, als er zur Bühne ging, auch zunächst nicht. Salvatore Muzzi[1]) erzählt aber, daß die Herzogin Maria Luisa von Parma, die ihn gern spielen sah, ihn eines Tages irriger Weise mit dem Namen Augusto Bon angeredet, den Irrthum bemerkend aber hinzugesetzt habe: Es ist Ihr Werth, der mich irre gemacht, denn Sie sollten in Wahrheit l'Augusto heißen; worauf Francesco fortan den Namen Augusto Bon adoptirt habe. Er hat eine Menge Komödien geschrieben, die damals wegen ihrer lebendigen Charakteristik und ihres Witzes sehr geschätzt wurden; besonders Così faceva mio padre; Dietro alle scene, S'io fosse ricco; Il matrimonio di ladro; Il testamento di Figaro etc. Auch hinterließ er eine Art Selbstbiographie unter dem Titel Avventure comiche e non comiche di F. A. Bon. Bon war zweimal verheirathet. Zuerst mit Luigia Ristori aus Turin, Wittwe des Schauspielers Bellotti, aus welcher

[1]) In seinem Vite d'italiani illustri. (Bologna 1876.)

Ehe Luigi Bellotti Bon, der noch lebende berühmte Capo-comico, entsprang. Der Vater starb 1858 zu Padua.

Im dritten und vierten Decennium dieses Jahrhunderts zeigte die Production des italienischen Lustspiels einen merklichen Rückgang. Die Bühnen wurden mit französischen Uebersetzungen überschwemmt. Scribe beherrschte sie vollständig. Doch treten schon jetzt einige Talente hervor, von denen Gherardi del Testa und Paolo Ferrari später große Berühmtheit erlangten.

Tommaso Gherardi del Testa wurde 1818 zu Terricciuola bei Pisa geboren. Hier studirte er später die Rechte, erwarb sich mit 18 Jahren das Laureat und betrat dann in Florenz die advocatorische Laufbahn, sich mit Vorliebe der criminalistischen Seite derselben zuwendend, weil sie seinem Sinn für das Dramatische mehr zusagte. Ich weiß nicht, wann er zuerst die Bühne als Dichter betrat, doch scheint dies schon vor der Aufgabe seines advocatorischen Berufs im Jahre 1848 stattgefunden zu haben, und nicht wie Roux meint: Cogli uomini non si scherza sein erstes Stück gewesen zu sein. Wenigstens gibt Angelo Gubernatis in seinem Dizionario biografico (Firenze 1879) eine ganze Reihe früherer Stücke von ihm an, als erstes: Una folla ambizione, in welchem damals die junge Ristori mit Beifall spielte. Wohl aber gehörte jenes zuerst genannte Lustspiel zu denjenigen seiner Stücke, mit welchen er seinen Ruf als komischer Dichter begründete. Ihm sind Il sistema di Giorgio; Il regno di Adelaide; Promettere e mantenere an die Seite zu stellen. Alle diese Stücke zeichneten sich jedoch nur durch gefällige Leichtigkeit, sowie durch glückliche Aperçus aus. Sie blieben auch nicht ohne Anfechtung. Man fand zum Theil die Erfindung ärmlich, die Charakteristik mangelhaft, man vermißte darin tiefere poetische Absichten und Ziele. Andre, wie Roux [1]), lobten aber schon hier nicht nur die Eleganz der Darstellung, sondern auch Erfindung und Compositionstalent, wie es denn seiner Un 'avventura ai bagni und Il padiglione delle mortelle keineswegs an verwickelter Handlung gebricht. Jeden-

---

[1]) In dessen Hist. d. l. litt. ital. contemp. man verschiedene seiner Stücke, wie Il sistema di Giorgio, Un' avventura ai bagni, Il padiglione delle mortelle, Le scimmie, eingehend besprochen findet.

falls riß ihn der nationale Aufschwung noch weiter empor. Er ging jetzt auf die größeren Muster des nationalen Charakter- und Sittenlustspiels zurück, studirte vor Allem die Natur und die Wirklichkeit und erhob sich bei der freieren Bewegung, welche das neue politische Leben dem Dichter gab, in Stücken wie La carità pelosa; Il vero blasone [1]); Le coscienze elastiche, zu einer bisher an ihm nicht geahnten Bedeutung, so daß Roux, der diese Stücke analysirt hat [2]), von ihm sagen konnte: „Gherardi del Testa ist augenblicklich der größte Sittenmaler der Halbinsel, und da seine Antecedenzien, wie der gesunde Sinn, mit dem er begabt ist, ihn die goldene Zeit nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft suchen lassen, so sind natürlicherweise die Parteigänger einer überwundenen sittlich unberechtigten Verfassung der Gegenstand seiner geistvollen Epigramme und seiner zuweilen selbst verwundenden Satiren. In jedem jener drei Meisterstücke findet man ein erschütterndes Drama mit einer lachenden Komödie verbunden, und wenn man nach einer Reihe rührender Situationen zu der Auflösung kommt, so bringt die Vereinigungsscene der Liebenden, die man erwartet, zugleich eine schöne, sittliche Strafvollstreckung mit sich, welche das beleidigte Rechtsgefühl befriedigt." Den Preis aber ertheilt Roux der Moglie e buoi de' paesi tuoi des Dichters. Hiermit steht freilich das Urtheil Justus Grion's im Jahrbuch für romanische Literatur (1858), der sich auf die Aussprüche der Revista di Firenze und das Crespulo beruft, in einigem Widerspruch. Grion verkennt zwar nicht die Wahrheit der Charakterzeichnung und den meisterhaften Dialog dieser Stücke, aber er findet, daß es der Charakteristik des Dichters an Mannichfaltigkeit, der Intrigue an besonnener Führung fehle. Er schildere gut und angenehm, bessere aber schlecht. Auch Yorick (in dem schon angeführten Artikel der Italia) stimmt damit überein, insofern er sagt, daß Gherardi del Testa glücklicher in der leichten Posse, als in den tiefer angelegten Lustspielen sei. „Wenn er sein Publicum nur zum Lachen gebracht —

---

[1]) Findet sich in Baudissin's Italienischem Theater unter dem Titel: Der wahre Adel, übersetzt.

[2]) In seiner Histoire d. l. litt. contemp. en Italie sous le régime unitaire. p. 192.

heißt es hier — und zum Nachdenken angeregt hat, so verlangt er nichts mehr." Gherardi wirft in der That selten oder nie Probleme auf. Im vollsten Maß aber besitzt er die komische Ader, und dies ist von um so größerem Werth, als er damit Geschmack, geistvolle Darstellung und eine scharfe, glückliche und originelle Lebensbeobachtung und Auffassung verbindet. Gherardi del Testa ist auch als lyrischer Dichter und publicistischer Schriftsteller thätig und an den Befreiungskriegen seines Vaterlandes betheiligt gewesen. Er kämpfte 1848 bei Montenara und S. Silvestro, wo er verwundet wurde und vorübergehend in österreichische Gefangenschaft gerieth. Vom Jahre 1857 an begann er mit der Veröffentlichung seiner dramatischen Werke[1]), welche die Zahl von hundert wohl übersteigen. Gherardi hat seine Nachahmer gehabt, die man sogar in dem stolzen Namen einer Schule zusammenfaßte. Von ihnen sind Luigi Alberti, geb. 1822 in Florenz mit seiner Sposa di fresca data non vuol essere trascurata und seiner Virtù d'amore und Graf Leo di Castelnovo, geb. 1835 zu Verona mit seinen Fuochi di paglia; Bere ed affogare und La prima bugia an erster Stelle zu nennen. Ihnen schließen sich Riccardo Castelvecchio, Giovanni Giordano, Napoleone Panerai, Giuseppe Calenzoli und Lodovico Muratori an.

Etwas später als Gherardi del Testa trat der am 5. April 1822 zu Modena geborne Paolo Ferrari als Dramatiker auf. Er studirte die Rechte und folgte dann seinem Vater nach Massa, wo dieser die Stellung eines herzoglichen Gouverneurs bekleidete. 1847 erschien er mit seinem ersten Stück Bartolomeo calzolajo auf der Bühne, welches später den Titel Il codicillo dello zio Venanzio erhielt. Mit ihm, mit La medicina d'una ragazza ammalata, mit Tutti al campo, mit La bottega del cappelajo und Il ballo di provincia wetteiferte er auf dem Gebiete des bürgerlichen Lustspiels mit Gherardi. Aber tiefer als dieser, ein noch besserer Kenner des menschlichen Herzens, der Sprache der Leidenschaft mächtig, logischer als er, dabei mit der Bühnenwirkung und ihrer Technik vertraut, erkämpfte er sich durch seine Cause e effetti; Il duello;

---

[1]) In einzelnen Heften unter dem Titel: Teatro comico dell' avvocato Tommaso Gherardi del Testa. (Firenze.) Auch in Barbini's Galleria teatrale.

Gli amici rivali; Gli uomini serii; I suicidii; Prosa, auch im socialen Drama noch eine geachtete Stellung. Doch bewegte sich hier der Dichter auf einer abschüssigen Bahn. Seine Lebensauffassung erscheint nicht selten einseitig, seine Probleme sind künstlich zugespitzt, die Lösung, die er ihnen gibt, wirkt nicht immer sympathisch. Den größten Erfolg errang er jedoch mit seinen historischen Lustspielen: Goldoni e le sue sedici commedie und La satira e Parini (von denen Roux a. a. O. ausführliche Mittheilung macht). Sie wurden beide preisgekrönt, blieben indeß nicht unangefochten. Man fand die Sittenschilderung nicht überall treu oder doch wenigstens einseitig und unvollständig. Man vermißte fast jede Befriedigung des Gemüths und besonders in dem letzten Stück den historischen Charakter. Allseitig aber ward das Talent des Verfassers, seine Kenntniß der Bühne, der gewandte Dialog, die Wirkung und die Vorzüge einzelner Scenen anerkannt. Ferrari gehörte ebenfalls zu den fruchtbarsten der italienischen Dramatiker[1]). Er lehrte längere Zeit als Professor der Geschichte in Modena, jetzt ist er an der Accademia Scientifica zu Mailand als Professor der neueren Geschichte angestellt. Von seinen Nachahmern seien der Neapolitaner Achille Torelli mit I mariti, Parmenio Bettoli, Tito Lavinio, Giuseppe Castelli, Enrico Montecorboli, Vittorio Salmini und Paolo Fambri genannt. Besonderes Aufsehen hat der Letzte mit seinem militärischen Lustspiele Il corporale di settimana gemacht. Im Uebrigen schrieb er nur noch mit Salmini zusammen.

Von den ihnen zur Seite laufenden Dichtern hebt Cantù noch Bollo mit seinen Giornalisti, seiner Birraja und seinem Ingegno venduto; Cesare della Valle mit seiner Straniomania und La provincia e capitale, sowie den uns schon von der Tragödie her durch seine Fruchtbarkeit bekannten Paolo Giacometti hervor.

Eine ganz eigenthümliche und ungleich bedeutendere Erscheinung, die erst einer etwas späteren Zeit angehört, ist Luigi Suñer.

---

[1]) 1870 veröffentlichte er eine Sammlung seiner Dramen unter dem Titel Opere drammatiche, Milano. — Auch Barbini's Galleria teatrale enthält, wie von so vielen anderen Dichtern, einzelne Stücke von ihm.

Von spanischer Abstammung, 1832 in der Havanna geboren, kam Suñer in noch kindlichem Alter nach Florenz und wurde hier durch Erziehung und Neigung zum Italiener. Ein philosophisch angelegter Geist, ein trefflicher Beobachter des Lebens und seiner Erscheinungen, ein Kenner des menschlichen Herzens gibt er seinen Lustspielen eine ungewöhnliche psychische Vertiefung, ohne doch doctrinär oder spitzfindig zu werden. In der Entwicklung der Thorheiten und Leidenschaften ist er vorzüglich, auch die Begebenheiten gehen fast immer in logischer Weise aus einander hervor. Leider drängt sich dieses verstandesmäßige Element allzusehr auf. Die Phantasie kommt dagegen fast immer zu kurz. Suñer debütirte im Jahre 1859 mit I gentiluomini speculatori, in welcher er die Allianz zwischen Italien und Frankreich im Bilde darzustellen suchte. Er errang nur einen Achtungserfolg. Durchgreifender schon war die Wirkung seiner Legittimisti (1861), die jedoch noch weit übertroffen wurde durch die von Le amiche (1863). Später betrat auch er, zuerst mit Una legge di Licurgo (1869), das Gebiet des socialen Dramas. Er warf seine Probleme mit der rücksichtslosesten Kühnheit auf, selbst auf die Gefahr hin, den Erfolg in Frage zu stellen. Auch das gleich dem socialen Drama von Frankreich importirte Proverb wurde von ihm noch angebaut. Es sagte seinem Talente besonders zu. So ist sein Chi ama teme sehr anmuthig und von seltener psychologischer Feinheit La Gratitudine, in welcher ein unter der Maske der Hochherzigkeit wuchernder Egoismus aufgedeckt wird. Auch sein Amor ch'a nulla amato amar perdona wird von Roux sehr gerühmt, was sich inzwischen wohl mehr auf die vollendete Feinheit der Ausführung, als auf den ihm zu Grunde liegenden Gedanken bezieht, der nicht ohne Zweideutigkeit ist.

In der Gattung des Proverbe zeichnete sich ferner Ferdinando Martini, geb. 1841 zu Monsummano, durch seine Chi sa l'arte non l'insegni; Fede und Il peggior passo è quel dell' uscio aus. Auch de Renzis erwarb durch seine Proverbes, noch mehr aber durch das geistvolle Lustspiel La diritta via viel Beifall.

Als ein entschiedenes Bühnentalent empfahl sich ferner Vittorio Bersezio. Er wurde 1830 zu Peveragno im Piemontesischen geboren, studirte später die Rechte, unterbrach diese Studien aber, um in den Jahren 1848 und 49 für die italienische Unab-

hängigkeit zu kämpfen. 1852 debütirte er mit dem Drama Pietro Micca. Da aber seine ersten Versuche nur wenig Erfolg hatten, wendete er sich der publicistischen Thätigkeit und der Novelle zu. Inzwischen verfiel er darauf, sich in einer ganz eigenen Art, im piemontesischen Volksdialekt verfaßter und das Leben der unteren Volksklassen in tendenziöser Weise schildernder Stücke zu versuchen, von denen sich besonders Le miserie d'monsù Travet ungeheuren Beifalls erfreuten. Ihnen liesen dann eine Reihe ähnlicher, aber in italienischer Sprache geschriebener Lustspiele zur Seite, von denen Una bolla di sapone die ungetheilteste Anerkennung fand; wogegen an verschiedenen anderen die Flüchtigkeit des Verfassers gerügt wurde.

Ein Geistesverwandter von ihm ist Valentino Carrero, geb. am 19. Dec. 1834 zu Turin. Er trat 1859 mit dem Drama Il lotto hervor. Nach verschiedenen mehr oder weniger glücklichen Versuchen, von denen L'uno e l'altra und Volere e potere die gelungensten sind, schlug auch er den Weg des socialistischen Volksstücks ein und erlangte 1870 mit seinem gegen die Lotterie gerichteten Stück La quaderna di Nanni und seinem Il capitale e la mano (1872) sensationelle Erfolge.

Durch Lustigkeit und einen zuweilen beißenden Witz zeichneten sich die Lustspiele des Giuseppe Castetti, geb. 1834 zu Bologna, aus, von denen hier nur Il figlio di famiglia (1864) und La volita storia (1875) genannt werden mögen; durch seine im eleganten Gesprächston gehaltenen Blüetten aber Francesco Coletti.

Bei der Entwicklung des neuesten italienischen Dramas wird man die Verfassung der Theater und die Einrichtungen der Bühne fast noch mehr als sonst in Betracht ziehen müssen, weil diese sich in Italien seit dem Uebergange von der Pflege der Höfe und Akademien an die Berufsschauspieler und Theaterunternehmer ziemlich unverändert erhalten und hierdurch einen verhängnißvollen Einfluß ausgeübt haben. Ich brauche zur Bestätigung dieses Ausspruchs nur daran zu erinnern, daß die meisten der italienischen Tragödiendichter, wenn sie ihre Stücke nicht grade für einen besondern Darsteller oder eine besondere Darstellerin schrieben, dabei überhaupt ganz von der Bühne absahen. Nur dies macht es z. B. erklärlich,

daß Alfieri vierzehn Tragödien hinter einander schreiben konnte, ohne nur an die Aufführung einer einzigen von ihnen zu denken. Wogegen die Komödien- und Schauspieldichter durch die Bühnenverfassungen und Einrichtungen bis in die neueste Zeit gezwungen waren, sich zeitweilig in den Dienst von irgend einem Theaterunternehmer zu begeben, wie wir dies selbst an so beliebten Dichtern wie Goldoni, Chiari, Federici u. A. gesehen.

Im 18. Jahrhundert befanden sich die Theater, mit Ausnahme derer, welche die Fürsten, Großen und Reichen etwa in ihren Palästen und Villen unterhielten, meist in den Händen von Capitalisten oder Theaterliebhabern, welche sie für eine bald längere oder kürzere Zeit an die Theatergesellschaften verpachteten oder auch, doch nur in seltneren Fällen, diese für eigene Rechnung in Dienst nahmen. Ueberhaupt gab es zu dieser Zeit keine von irgend einem höheren Gesichtspunkte aus geleitete Pflege des Theaters mehr, noch eine Centralstätte für eine solche Pflege. Es gab nur Privattheater und Wandertruppen; die ersteren meist von Dilettanten eingenommen, die letzteren hauptsächlich von Rücksichten auf den Erwerb geleitet. Das einzige stetigere Verhältniß ward, von dem wechselnden Personal abgesehen, dadurch herbeigeführt, daß irgend eine Gesellschaft, wie z. B. in Venedig die des Arlechino Sacchi, contractlich gebunden war, in einer und derselben Stadt alljährlich während einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Theater zu spielen. Der einzige Widerstand, der einem raschen Sinken der Bühne entgegen arbeitete, lag in dem Publicum selbst und in der Kritik, insofern beide zu Gunsten des bessern Geschmacks ein strenges Richteramt ausübten, was in der That in Italien in größerem Umfange, als in einem anderen Lande geschah, nichtsdestoweniger, wie wir gefunden, aber eine sehr unsichere Bürgschaft bot, da beide weit häufiger unter dem Einflusse einseitiger Geschmacksrichtung, principieller Vorurtheile, persönlicher Neigungen oder Abneigungen und des literarischen Parteiwesens standen.

Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde der Zustand des Dramas und Theaters ernster in Betracht gezogen. Es fehlte nicht an Männern, welche, wie Casalbigi, den Grund der Gesunkenheit beider in dem Mangel stehender Schauspielergesellschaften und dem einer Hauptstadt zu finden glaubten. Es traten in Mailand, Turin,

Neapel, Florenz, Padua, Rom Gesellschaften unter dem Namen von Accademie filodrammatici zusammen, welche Theater erwarben, Contracte mit guten Gesellschaften abschlossen und ihnen, wenn auch nicht regelmäßig, doch für den Fall unzulänglicher Einnahmen, Zuschüsse gewährten. Auch Preise für Dichter und Musiker wurden von ihnen ausgesetzt. Die Regierungen und einzelne Municipalitäten schlossen sich diesem Beispiele an. Ja, die piemontesische Regierung machte sogar im Jahre 1820 den Versuch, ein feststehendes Theater zu begründen, indem sie im Teatro reale zu Turin eine privilegirte und subventionirte Schauspielergesellschaft unterhielt, die aber während einiger Monate auch für eigene Rechnung im Lande herumreisen durfte. Die piemontesischen Kammern hoben jedoch im Jahre 1852 dieses Verhältniß wieder auf, indem sie jede Unterstützung des Theaters von Seiten des Staates für eine, wenn nicht verderbliche, so doch fruchtlose Anstrengung erklärten; vielmehr müsse nach ihrer Meinung jede Reform dieses volksthümlichen Literaturzweiges einzig und allein vom Volke ausgehen.

Es traten nun unabhängig von der Regierung verschiedene Projecte auf, von denen ein von der Zeitschrift Il mondo litterario ausgehendes insofern Beachtung fand, als ihm in der Hauptsache dadurch entsprochen wurde, daß der Triestiner Kaufmann von Revoltella eine Compagnia drammatica triestina in's Leben rief, welcher zunächst der Schauspieler, Theaterdichter und Capo-comico Luigi Bellotti-Bon vorstand, derselbe, der gegenwärtig an der Spitze der drei größten italienischen Schauspielergesellschaften steht. Der Capo-comico nimmt nämlich bei den Schauspielergesellschaften genau dieselbe Stelle ein, wie der Impresario der Oper. Während dieser jedoch immer nur industrieller, wenn auch dabei kunstverständiger Theaterunternehmer ist, gehört der Capo-comico meist selbst dem Schauspielerstande an und ist zugleich Schauspieler, Regisseur und Director. Der Name comico bezeichnet überhaupt nur den Schauspieler im Allgemeinen. Der Komiker von Fach heißt dagegen Brillante.

Im 18. Jahrhundert waren die Gesellschaften des Grimani, Sacchi, Medebac, Bianchi, Pellandi, Antonio Goldoni (eines Verwandten des Dichters), Paganini, Bazzi, Fabbrichesi (auch die Compagnia reale genannt) die bedeu-

tendsten. Die letzteren ragen noch in's 19. Jahrhundert herein. Besonders vereinigte später die Gesellschaft Fabbrichesi die ausgezeichnetsten Kräfte, sowohl für das Lustspiel, als für die Tragödie. Von ihr zweigten sich wieder verschiedene von den im 19. Jahrhundert hervortretenden Gesellschaften ab, von denen sich die von Verzura, Marchionni, Rosa Belloni, die Compagnia drammatica reale, Tessari, Bon-Romagnoli e Berlassa, Luigi Vestri, Carolina Internari, Gustavo Modena, Giacinto Battaglia, De Rossi, sowie neuerdings Bellotti-Bon, Santecchi und Morelli besonders auszeichneten. Alle diese Capo-comici waren bedeutende Schauspieler oder Schauspielerinnen. Nur einigen von ihnen sei mit noch einigen anderen hier eine kurze Betrachtung geschenkt. Augusto Bon, dessen ich schon als Bühnendichter gedachte, wurde durch seine Bewunderung der vorzüglichen Schauspielerin Assunta Perotti der Bühne zugeführt, auf der er als attore brillante glänzte. Eine seiner vorzüglichsten Rollen war der Falso galantuomo. Er verband sich später mit den Schauspielern Romagnoli und Berlassa zur Errichtung einer eigenen Gesellschaft. — Carolina Internari wurde 1793 zu Livorno geboren. Ihr Vater war der Schauspieler Giovanni Tassani, ihre Mutter die Schauspielerin Anna Baldesi. Nach dem 1802 erfolgten Tode des Vaters stellte sich die Mutter an die Spitze einer Gesellschaft. In dieser sah zu Verona die berühmte Schauspielerin Anna Fiorilla Pellandi sie spielen, welche längere Zeit die Zierde der Gesellschaft Fabbrichesi war. Unter ihrer Leitung entwickelte sich nun das schöne Mädchen sehr rasch zu seltner Vollendung, so daß es schon 1815 die bedeutendsten tragischen Rollen mit großem Erfolge spielte und kurze Zeit später an die Stelle der Pellandi in die Gesellschaft des Luigi Vestri trat. Damals glänzten in dieser Gesellschaft noch Gaetana Goldoni, Carolina Cavaletto Tessari, der große Tragiker Paolo Belli Planes und Demarini, nächst Camillo Ferri der bedeutendste Schauspieler seiner Zeit. Nach dem 1825 erfolgten Tode ihres Gatten begründete die Pellandi eine eigene Gesellschaft, mit welcher sie eine Kunstreise nach Paris unternahm. Tommaso Salvini errang hier seine ersten Triumphe. Später trat sie mit gleichem Glück in das Fach der Charakterrollen und edlen Mütter

über. Sie starb 1859 zu Florenz. — Ihr durch die Mutter verwandt war Carlotta Marchionni, welche, wie wir wissen, schon als ganz junges Mädchen auf Silvio Pellico einen so tiefen Eindruck ausübte. Sie wurde 1797 zu Pescia geboren. Auch ihre Eltern gehörten dem Schauspielerstande an. Man sagt, daß sie, noch nicht drei Jahre alt, bereits in Kinderrollen die Bühne betrat. Doch scheinen die Eltern sie zunächst nicht für diese bestimmt zu haben, da sie ihre Erziehung bei den Ursulinerinnen in Verona empfing. Der schauspielerische Trieb machte sich aber auch hier in ihr geltend und 1811 betrat sie bei der Gesellschaft Pani, bei welcher sie bis 1814 blieb, die Bühne. Zu dieser Zeit hatte sich ihre Mutter selbst an die Spitze einer Gesellschaft gestellt, bei welcher sie neben dem Schauspieler Meraviglia die größten Erfolge in Mailand errang, besonders als Bianca in dem Schauspiel I due sergenti von Roti, in welchem zuerst De Marini und Vestri, später aber auch alle anderen großen Charakterdarsteller Italiens, Lombardi, Modena, Salvini, Rossini, Vitaliani, Triumphe feierten. Von hier trat sie zur königlichen Sardinischen Gesellschaft über, wo sie neben Camillo Ferri die ganze Feinheit und Wärme ihrer Kunst und ihres Geistes entfaltete. Nicht nur Silvio Pellico, auch Carlo Marenco, Alberto Nota und viele Andere haben ihr ihren Ruhm und ihre Erfolge mit zu verdanken. Sie wurde wie eine Muse verehrt und starb, noch immer gefeiert, im Alter von 64 Jahren, 1861 zu Turin.

Gustavo Modena[1]), geb. 1803 zu Venedig, der Sohn des ausgezeichneten tragischen Schauspielers Giacomo Modena (besonders berühmt als Aristodemo von Monti) und der komischen Darstellerin Luigia Lancetti, genoß akademische Bildung, studirte Jurisprudenz in Padua und trat, kaum 20 Jahre alt, in den Advocatenstand ein. Doch nur zu bald regte sich auch in ihm das schauspielerische Blut. Er betrat die Bühne und zeichnete sich hier sehr rasch in dem Maße aus, daß er bei der Fabbrichesischen Gesellschaft an die Stelle des eben verstorbenen Antonio Lombardi eintreten konnte. Er hatte damals mit dem Ruhme Demarini's und Vestri's, mit dem des heißblütigen Francesco Lombardi, des geistsprühenden Augusto Bon, des edlen Righetti,

[1]) Der Schauspieler Luigi Bonazzi hat sein Leben beschrieben.

den meisterhaften Darstellungen der Marchionni, der Tessari, Pelzet und Internari zu kämpfen. Sie alle waren im Tragischen musterhaft. Ihnen reihten sich Daniele Alberti, Domeniconi, Biccomini, der empfindungsvolle Canova, die Viberi und Polvaro an. Er aber kämpfte und besiegte sie, wie Salvatore Muzzi sagt, alle. Seine Vielseitigkeit war eine geradezu staunenerregende, im Tragischen sowohl wie im Komischen. Im Jahre 1843 bildete er selbst eine Truppe, mit der er im Teatro Rè zu Mailand seine Vorstellungen eröffnete. Sie vereinigte die Namen eines Arrivabene, Gaetano und Angelo Vestri, Tommaso Salvini, Carlo Romagnoli, der Mayer, der Carraciolo, Belotti Bon und Luigia Bonazzi. Sein zwischen der Kunst und patriotischer Hingebung getheiltes Leben machte seine künstlerische Laufbahn, die sich im Jahre 1861 schloß, zu einer sehr unruhigen, vielfach unterbrochenen und wechselvollen, nicht minder aber auch ruhmreichen. — Die Erbschaft dieses Ruhmes traten Ernesto Rossi und Salvini, gleichwie die Ristori die des Ruhms der Marchionni an. Sie haben den Ruf der italienischen Schauspielkunst durch fast alle civilisirten Länder Europa's, ja selbst bis nach Amerika und Australien hinüber getragen, während in Italien Morelli, die Marini und Tessero Guidone große Erfolge feierten.

Adelaide Ristori wurde am 26. Januar 1821 zu Cividale geboren. Sie trat zuerst im Lustspiele auf, entwickelte aber bald ein außergewöhnliches tragisches Talent. 1847 vermählte sie sich dem Marchese Giuliano del Grillo. Seit 1850 riß sie dann auf ihren Kunstreisen die gebildete Gesellschaft dreier Welttheile zur Bewunderung hin. Sie vereinigte hohe Energie des leidenschaftlichen Ausdrucks mit maßvoller Schönheit desselben, die reichste Individualisirung mit classischem Stylgefühl. Die ungeheure Zahl ihrer Rollen weist auf den Reichthum ihrer Gestaltungskraft hin.

Ernesto Rossi, 1830 zu Livorno geboren, gab früh seine Studien auf, um dem in ihm unabweisbar hervortretenden Zuge zur Bühne zu folgen. Ein Schüler des berühmten Schauspielers Modena, schloß er sich später den Kunstreisen der Ristori an, bis auch er zuletzt mit eigener Truppe reiste. Er ist fast ebenso bedeutend im Lustspiel, besonders dem Goldoni'schen, wie in der

Tragödie. In letzterer excellirte er als Othello, Faust, Ludwig XI., Hamlet, Cid, Nero (von Cossa). Er ist ein genialer, aber zu einseitigen Uebertreibungen geneigter Vertreter des Realismus.

Tommaso Salvini, am 1. Januar 1829 zu Mailand geboren, Sohn eines Professors der Literaturgeschichte, trat schon mit 14 Jahren in die Truppe Modena's ein. Später begleitete er die Pellandi, dann die Ristori. Auch er unternahm aber endlich selbständige Kunstreisen. Zu seinen vorzüglichsten Rollen werden der Aeghist (in Alfieri's Merope), Paolo (in Pellico's Francesca), Othello, Hamlet, Romeo, Orosman gezählt.

So fehlt es Italien auf dem Gebiete des Dramas und der Schauspielkunst denn keineswegs an Talenten, die Entwicklung beider hat es zur Zeit aber doch kaum über einen Zustand der Gährung gebracht, welcher vor allem der Klärung und fester, wahrer und großer Ziele der Kunst bedarf.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

Moo.
auch
bedeuter

Berichtigungen.

Seite	VIII	Zeile	6	von	Unten	Band statt Halbband.
=	23	=	16	=	=	Jannar statt Mai.
=	49	=	7	=	=	seien statt sei.
=	67	=	9	=	=	eines statt eine.
=	75	=	16	=	=	zur Seite statt gegenüber.
=	78	=	2	=	=	sie statt es.
=	79	=	6	=	=	Riccoboni statt Riccaboni.
=	88	=	14	=	=	des Sirventes statt der Sirventes.
=	91	=	3	=	Oben	balada statt balade.
=	97	=	17	=	Unten	sahen statt sehen.
=	118	=	1	=	Oben	der statt dem.
=	119	=	6	=	Unten	hatten statt hatte.
=	120	=	16	=	=	Sibyllen statt Sybillen.
=	128	=	3	=	Oben	hatten statt hatte.
=	135	=	6	=	=	angewiesene statt angehörende.
=	144	=	3	=	Unten	scheint, hervor, daß diese statt scheint, vom.
=	146	=	8	=	=	jenem statt jenen.
=	149	=	14	=	=	insofern statt da.
=	149	=	9	=	=	Anregung gab statt angeregt hatte.
=	152	=	11	=	Oben	welcher statt welche.
=	155	=	4	=	=	habe statt hatte.
=	155	=	8	=	=	gewonnen haben statt gewonnen.
=	155	=	9	=	=	sein statt worden sein.
=	159	=	6	=	Unten	Domenico di Perugia, dell anno 1339, public. d. statt Domenies di Pomgig dell' anno 1339, publied.
=	167	=	2	=	Oben	Processionen des Frohnleichnamsfestes blieben statt Processionen blieben.
=	167	=	12	=	Unten	diesem statt diesen.
=	176	=	12	=	Oben	Flamineo statt Flamineco.
=	185	=	16	=	Unten	dieses Volk statt dieses.
=	195	=	18	=	Oben	dramatischem statt dramatischen.
=	197	=	5	=	=	Rica statt Rico.
=	202	=	12	=	Unten	hatte statt hatten.
=	210	=	12	=	=	10 statt 44
=	210	=	11	=	=	frühster 1632 statt erster 1636.
=	212	=	6	=	Oben	des statt der.
=	218	=	8	=	Unten	Villancico statt Villancice.
=	221	=	2	=	Oben	Badajoz statt Badojoz.

Berichtigungen.

Seite	221	Zeile	7	von	Oben	Propaladia statt Propoladia.
„	235	„	14	„	Unten	Negromante statt Nigromante.
„	237	„	14	„	Oben	überragendem statt überragenden.
„	238	„	7	„	„	mochte statt mochten,
„	243	„	6	„	Unten	Mayans statt Maya.
„	250	„	6	„	Oben	allgemeine poetische statt allgemeinen poetischen.
„	255	„	5	„	„	Naque statt Naique.
„	270	„	5	„	„	erschienen, den statt den.
„	274	„	11	„	Unten	nombre statt nombru.
„	282	„	13	„	„	vermochten, so haben statt vermochte so hat
„	302	„	5	„	„	sangre statt sangue.
„	313	„	15	„	„	diesem statt jenem.
„	316	„	1	„	Oben	gabe statt ort.
„	329	„	12	„	„	comedias statt comedia.
„	416	„	1	„	Unten	zeichnete statt zeichneten.
„	443	„	3	„	„	von statt zu.
„	509	„	3	„	„	della statt delle.
„	511	„	6	„	„	dieselbe statt dieselben.
„	550	„	8	„	„	giuochi statt ginochi.
„	570	„	1	„	Oben	intorno statt intorne.
„	587	„	12	„	„	Pesaro statt Pescaro.
„	603	„	18	„	„	wurde statt wurden.
„	617	„	6	„	„	Contrabassi statt Contrebassi.
						da Braccio statt und de Braccio.
„	618	„	4	„	„	sacramentale statt sacrementale.
„	633	„	8	„	„	doch nicht statt nicht.
„	658	„	11	„	Unten	Ginevra statt Ginera.
„	663	„	9	„	„	contra statt contre.
„	664	„	14	„	„	Sole statt Sola.
„	676	„	5	„	Oben	Canevasi statt Canavasi
„	748	„	13	„	Unten	angetragen statt übertragen.



Out of print

